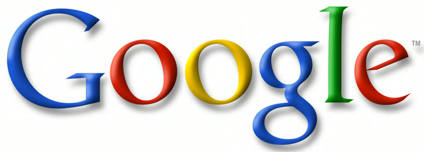
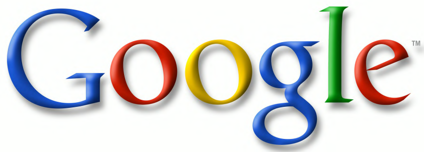
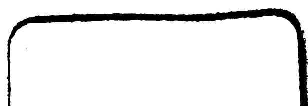
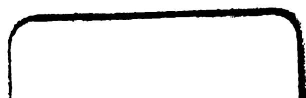

Google











LE NOMBRE MUSICAL GRÉGORIEN

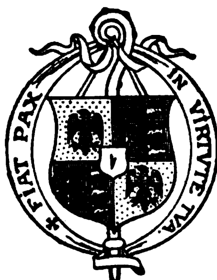
OU

RYTHMIQUE GRÉGORIENNE

— THÉORIE ET PRATIQUE —

Par le R. P. Dom André MOCQUEREAU

TOME I



SOCIÉTÉ DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
DESCLÉE & Cie
(ANCIENNEMENT DESCLÉE, LEFEBVRE & CIE)
Imprimeurs du Saint-Siège et de la S. Congrégation des Rites.
ROME, TOURNAI
1908



LE

NOMBRE MUSICAL

GRÉGORIEN



LE NOMBRE MUSICAL GRÉGORIEN

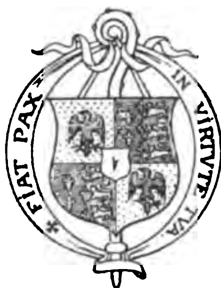
OU

RYTHMIQUE GRÉGORIENNE

— THÉORIE ET PRATIQUE —

PAR LE R. P. DOM ANDRÉ MOCQUEREAU

TOME I



SOCIÉTÉ DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
DESCLÉE & Cie
(ANCIENNEMENT DESCLÉE, LEFEBVRE & CIE)
Imprimeurs du Saint-Siège et de la S. Congrégation des Rites.
ROME, TOURNAI
1908

IMPRIMATUR.
Tornaci, 16 Maii 1908.
V. CANTINEAU *Can. Cen. lib.*

INTRODUCTION.

Les études de *Rythmique grégorienne* que nous nous proposons d'exposer ici sont fondées, est-il besoin de le dire, sur les théories enseignées et pratiquées à Solesmes depuis plus de trente ans. Malgré des obstacles de toutes sortes, la *Méthode bénédictine* est aujourd'hui à la base de toute exécution traditionnelle des mélodies liturgiques et ses adhérents sont très nombreux. C'est à eux que s'adresse plus spécialement ce traité et à ceux qui, jusqu'à présent, n'auraient pas eu l'occasion de nous étudier et de nous connaître.

Il y a longtemps que ce livre demandé est promis; nous tenons enfin notre engagement, un peu tard peut-être, mais il ne faut pas s'en plaindre : ces longues années de silence sur la question rythmique ont été remplies par des essais, des recherches et des réflexions fécondes. Pendant ces dernières années, nous avons remanié quatre ou cinq fois ce présent travail; il ne suffit pas de faire vite, il faut faire bien, vrai, définitif.

Pour parler du *Rythme* ou *Nombre grégorien*, sujet si nouveau il y a trente ans, il fallait le connaître, non superficiellement, mais à fond, et, pour cela, se rendre maître d'abord des lois générales qui dominent toute Rythmique, puis pénétrer la structure et la composition intimes des mélodies liturgiques, analyser leurs nombreuses notations, et enfin s'assimiler les enseignements des auteurs du moyen âge.

Il était nécessaire surtout de soumettre à l'épreuve d'une *longue pratique* les théories, nouvelles alors, du *rythme musical libre*. C'est ce que nous avons fait à Solesmes tous

les jours, depuis plus d'un quart de siècle, et ce qui a été fait aussi dans un nombre considérable de cathédrales, églises monastiques et paroissiales, chapelles de toutes sortes, par des voix d'hommes, de femmes, d'enfants, par des artistes et des chantres de village. Or nous ne saurions dire assez combien cette période d'observations pratiques nous a procuré de profit et a jeté de lumière sur la question du rythme en elle-même et, il faut l'avouer, sur les lacunes et les imperfections qui, dans les premiers temps, nuisaient à son enseignement.

Au contact journalier de ces chants, et je fais appel ici à tous ceux qui les ont fréquentés, notre tempérament grégorien s'est formé : nous avons appris à parler, à chanter, à apprécier cette mélodieuse langue oubliée depuis tant de siècles, et à nous rendre compte de ses beautés. Notre oreille, d'abord rebelle et étonnée, s'est bientôt laissé séduire par le charme de ce rythme libre, souple, ondulant, auquel notre éducation moderne ne nous avait guère préparés. C'est un premier avantage.

En voici un second : nous avons pu reconnaître le bien fondé des principales règles d'exécution proposées par les *Mélodies grégoriennes* de D. J. Pothier. A l'enseignement et à la pratique, elles nous ont paru naturelles, vraies, produisant un effet religieux et esthétique que les plus récalcitrants sont obligés d'avouer.

De plus les critiques ont aussi eu le temps et le moyen de se produire ; nous avons pu les écouter, les juger et parfois en tenir compte, à notre plus grand profit, comme aussi des conseils bienveillants, que nous avons toujours accueillis avec bonheur.

Mais, insensiblement, la pratique conduisait à un autre résultat assez inattendu : à mesure que croissait le sentiment des beautés du rythme grégorien, apparaissait en même temps, chez les esprits cultivés, le désir d'une connaissance plus approfondie : tous voulaient analyser, expliquer les

effets obtenus; et les principes vrais, mais vagues et flottants, qu'on leur avait appris ne pouvaient satisfaire des intelligences avides de lumière.

D'un autre côté, à mesure que le chant, s'éloignant de son point de départ, se répandait dans les séminaires, les communautés, les paroisses, et échappait ainsi à l'influence plus directe de ses premiers maîtres, se produisaient, en différents lieux, des hésitations, des difficultés pratiques que seul l'enseignement oral d'un professeur initié pouvait dissiper.

Bien plus, sous la direction de maîtres dévoués, mais insuffisamment renseignés, des exécutions mal conduites et manquées, des interprétations mauvaises se faisaient jour et parfois amenaient de graves échecs qui jetaient le discrédit sur la cause grégorienne, sur ses promoteurs et leurs doctrines, et en retardaient singulièrement les progrès.

En face de ces faits, les meilleurs esprits furent vite d'accord pour en constater les causes et y apporter les remèdes. Il devenait évident que l'insuffisance des règles destinées à assurer l'exécution du *rythme musical oratoire*, et l'imperfection de la notation neumatique, au moins pour les détails rythmiques, étaient les causes principales des difficultés et des échecs survenus.

Les causes du mal une fois connues, les remèdes se trouvaient tout indiqués :

1° Déterminer, préciser, développer la théorie rythmique, non seulement dans ses grandes lignes, mais, autant que possible, jusque dans ses moindres détails;

2° Fixer ce rythme au moyen d'une notation claire, précise, à la portée de nos plus humbles enfants et chantres de campagne.

Tel est le double problème en face duquel se trouve le rythmicien grégorien qui veut être utile et pratique.

La solution de ce problème est-elle possible aujourd'hui?

Oui, sans aucun doute, et elle peut être donnée d'une manière presque entièrement objective.

Voici comment :

D'abord nous sommes en possession certaine de plusieurs principes fondamentaux qui nous permettent de restaurer le rythme grégorien dans ses grandes lignes. Les enseignements fournis par les nombreuses *Méthodes* parues depuis quelques années sont passés dans la pratique, sous le nom de *Rythme oratoire;* sur cette question, le travail est très avancé; nous n'avons qu'à exposer de nouveau les doctrines solesmiennes, en les complétant toutefois sur plusieurs points.

Voilà déjà une base solide d'opération pour la suite des recherches.

La tâche nouvelle et délicate qui nous incombe est l'analyse intime et raisonnée des plus menus détails du rythme. Ces détails, nous n'avons pas à les inventer, ils étaient connus autrefois aussi bien *en théorie* qu'*en pratique :* les témoignages historiques sont formels, et d'ailleurs, à leur défaut, on pourrait affirmer à priori l'existence des plus minces subdivisions rythmiques, en vertu des seules preuves tirées de l'essence même du rythme.

Il y a, en effet, des lois de rythmique libre et naturelle, auxquelles ni la parole, ni la musique, ni la danse ne peuvent se soustraire; par exemple : cette loi fondamentale qui exige à la base de toute composition rythmique une série de temps premiers (divisibles ou indivisibles, peu importe ici,) groupés en temps binaires ou ternaires, se distinguant par l'apparition d'*ictus* ou *touchements* ou, pour parler le langage moderne, groupés en mesures binaires et ternaires.

Le chant liturgique, il est vrai, appartient au *genre rythmique libre*[1]*;* mais ce genre lui-même, dont le type

[1] Dans une étude, reproduite des *Harvard Psychological Studies* (vol. I), contenant seize expériences sur le rythme faites au laboratoire psychologique du Harvard College, le Prof. Robert Macdougall s'exprime

classique est la prose cicéronienne, est soumis à cette loi : *Sunt quaedam latentes sermonis percussiones et quasi aliqui pedes.* (Quintilien. Or. IX.)

La mélodie grégorienne, elle aussi, a ses *percussions*, ses pieds, ou plutôt ses rythmes, bien qu'ils soient d'une nature délicate. Les textes des musicistes du moyen âge sont très précis sur leur existence, si précis que les modernes mensuralistes n'ont qu'à les forcer pour donner quelque apparence de raison à leurs théories.

Les vieux auteurs ne se bornent pas à signaler les grandes divisions rythmiques, incises, membres, phrases; leur analyse est plus pénétrante et descend jusqu'aux plus petites subdivisions.

Hucbald (840-930) : *Veluti metricis pedibus cantilena plaudatur... plaudam pedes... more metri diligenter mensurandum sit. etc...* Gui (1050) : *Ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur. etc.*

Ces rythmes, ils en analysent intérieurement les proportions : elles sont :

aequa : { 1—1, 2—2, 3—3, 4—4 } *dupla* ; { 1—2, 2—4, 3—6, 4—8 } *tripla* : { 1—3, 2—6 }

sesquialtera : { 2—3, 4—6 } *sesquitertia* : { 3—4, 6—8 }

Ces pieds, ils les comparent entre eux, ils en calculent les rapports et les organisent en membres et en phrases,

à peu près en ces termes : « Je conclus donc (des faits positivement établis par les expériences) que les rythmes élémentaires se limitent à un très petit nombre. Il n'existe que deux unités rythmiques, composées respectivement de deux ou de trois temps simples. Toute série rythmique plus étendue se réduit à ces deux types ». — « I conclude therefore (i. e., from the positive evidence of the experiments) that the numerical limit of simple rhythm groups is soon reached and that only two rhythmical units exist, of two or three beats respectively, that in all longer series a resolution into factors of one of these types takes place ».

sans autre régulateur que le plaisir de l'oreille, comme dans la *prose cicéronienne*.

Plus encore : ils veulent que ces pieds, ces rythmes soient battus, c'est-à-dire que les *ictus* et les *touchements*, les temps marqués en soient indiqués par un bruit de la main ou du pied.[1]

Toutes ces règles sont vraies, naturelles, inéluctables; toutes s'accordent sans peine avec les autres textes des mêmes auteurs qui représentent les chants liturgiques comme appartenant au rythme libre, musical ou oratoire. Ce rythme en effet ne saurait en aucune manière s'affranchir des lois de Rythmique générale qui exigent les divisions recommandées par les écrivains du moyen âge; ces lois d'ailleurs ne portent pas plus d'atteinte à l'allure libre et souple des cantilènes romaines que n'en portent à celle de la prose *vincta* grecque ou latine les règles minutieuses données par Denys d'Halicarnasse, Cicéron et Quintilien pour l'ordonnance harmonieuse des pieds métriques qui entrent dans sa composition.

Sans doute les musicistes du moyen âge exposent les principes à leur manière; à cela rien d'étonnant, ils sont de leur temps. En les lisant il faut savoir distinguer la forme du fond. La forme est médiévale et personnelle, mais le fond n'est que l'écho fidèle des données universelles qui ont été, sont et seront toujours à la base de l'art rythmique.

On voit par là combien il serait erroné de rejeter leurs textes sous le spécieux prétexte que ces auteurs, plus métriciens que grégoriens, n'expriment que des vues personnelles. Au contraire, tous étaient moines, tel le pieux anonyme des *Instituta Patrum*, tels Aurélien, Hucbald, le Bienheureux Notker, Gui, Odon, Aribon, etc.; tous possédaient à fond la science *pratique* des mélodies, science acquise pendant les longues heures de lecture, de psalmodie, de chant passées

[1] Cf. les textes précédents et celui d'Hucbald, ci- dessous, p. 19.

au chœur de leur église dans l'exercice de la louange divine. Si donc ils allaient chercher leurs comparaisons dans les lois de la métrique, les seules à leur portée, c'est qu'il y avait réellement entre ces lois et celles de la rythmique grégorienne des points de contact, des analogies réelles qui les aidaient à faire comprendre leur pensée. En cela ils imitaient Cicéron qui, exposant les règles du nombre oratoire, fait sans cesse appel à l'art des vers.

Il n'y a donc qu'à accepter leur enseignement, tout leur enseignement rythmique, dès qu'il est d'accord avec les lois naturelles propres au Rythme, et conforme à la tradition qui nous est transmise par les manuscrits de chant.

Ce qui reste certain, c'est que le rythme libre, *oratoire* (prose cicéronienne) ou *musical* (chant grégorien), comportait des subdivisions rythmiques très détaillées.

Quand même les auteurs du moyen âge n'en auraient pas parlé, il resterait à prouver que, dans la pratique, ils n'en ont pas fait usage, et qu'alors ils se sont affranchis d'une loi de rythmique naturelle essentielle, commune à toutes les langues, à toutes les poésies, à toutes les musiques, ce qu'il est impossible de supposer et de prouver.

A ceux qui nient cette vérité incombe la charge de prouver comment la mélodie grégorienne a pu exister en méconnaissant une des lois fondamentales du rythme.

Peut-on retrouver ces subdivisions?

Dans un grand nombre de cas, il n'y a pas d'indécision possible, pour les rythmiciens du moins.

Dans d'autres, il peut y avoir hésitation : ici, par l'application des principes certains que nous exposerons, les difficultés s'évanouissent.

Parfois enfin, il y a liberté, mais en théorie seulement; car la liberté cesse dès qu'on arrive à la pratique, mieux encore, quand l'accompagnateur veut adapter son harmonie aux mélodies : entre deux ou trois manières possibles de

rythmer, il faut choisir; le goût intervient alors, mais seulement dans ce cas.

Quant aux matériaux à utiliser pour cette restauration, ils sont nombreux :

a) lois naturelles du rythme;

b) accentuation et rythme naturel des mots; distinctions variées selon le sens, pauses (*mora vocis*) également variées;

c) notation neumatique, malgré ses imperfections dont nous parlerons à l'instant, avec ses groupements de notes, avec ses *pressus*, *strophicus*, *quilisma*, etc.;

d) forme mélodique, modalité des chants qui viennent encore au secours du rythmicien;

e) enfin les adjonctions romaniennes, lettres et signes des manuscrits de Saint-Gall, et autres signes rythmiques employés dans diverses seméiographies neumatiques sont loin d'être à dédaigner : tous sont précieux, non seulement pour la fixation du rythme, mais pour nous prouver que l'art le plus naturel, le plus exquis présidait à l'exécution des mélodies grégoriennes.

Lorsque l'emploi prudent et intelligent de tous ces moyens a conduit à une analyse rythmique approfondie, la question qui s'élève aussitôt est la correcte reproduction du rythme ainsi rétabli dans un système de rythmographie adéquate et claire.

La notation neumatique ne suffit-elle donc pas?

Non. Si l'on ne veut pas s'illusionner et fermer les yeux devant les faits les plus évidents, il faut avouer loyalement, après une expérience de vingt-cinq ans, que la notation des premiers livres de Solesmes, malgré des qualités éminentes, ne répond ni aux exigences des principes du rythme grégorien, aujourd'hui mieux connus, ni aux besoins pratiques de nos chantres de toutes catégories, ni à l'attente de nos harmonistes. A tous ces points de vue, elle est, en partie, défectueuse et incomplète.

Sans doute, au moment où elle renaissait, elle était un

immense progrès sur les détestables notes carrées semées au hasard dans les éditions de l'époque, aussi fut-elle accueillie avec la plus grande faveur; mais, à la pratique, ses défauts apparurent bien vite. Nous pourrions apporter ici de très nombreux témoignages de ce fait; un seul suffira.

« Qu'on réunisse aujourd'hui, parmi les partisans de la notation actuelle, (celle des éditions du *Liber Gradualis* 1883 et 1895) les maîtres de chœur les plus expérimentés, les professionnels les plus compétents, nous les mettons au défi, sans explications et exercices préalables, d'exécuter avec ensemble et de rythmer parfaitement la plupart des pièces grégoriennes. Nous avons cent fois recueilli cet aveu de tous côtés. Et alors quel résultat peut-on espérer des chantres ordinaires?

« En vérité, ce serait une douce joie pour nous de voir ces messieurs exercer un chœur, surtout avec accompagnement. Il nous semble entendre un choriste mettre un *mora vocis*, pendant que son voisin poursuit le mouvement; celui-ci faire un temps binaire, pendant que celui-là fait un temps ternaire! et pour compléter la bonne union, l'*accompagnateur* placer ses *accords au levé* au lieu de les mettre à l'*ictus!*... Qu'un musicien de goût, maître en chant grégorien, se permette, quand il chantera seul, d'user de la liberté qui existe réellement en tels ou tels cas, nous n'y voyons pas d'inconvénient. Mais, sous prétexte de sauvegarder cette dangereuse liberté, supprimer les signes rythmiques nécessaires pour la direction des chœurs et de l'immense majorité des chanteurs et des organistes, ce serait ériger en système la cacophonie, ou revenir à l'exécution martelée et sans rythme du plain-chant actuel. » [1]

Une pareille accusation contre cette notation ne retombe-t-elle pas de tout son poids sur la notation neumatique

[1] Chanoine Gaborit, maître de chapelle à la Cathédrale de Poitiers. *Tribune de Saint Gervais*, Janvier 1903.

des manuscrits? Oui, c'est vrai; mais, il faut l'avouer, la notation guidonienne, aussi bien que les *neumes-accents* et *neumes-points* qui l'ont précédée immédiatement, était imparfaite.

Il paraîtra invraisemblable aux musiciens modernes, en possession d'un admirable système de seméiographie, qu'une notation ne parvienne pas à figurer clairement le rythme de ses mélopées, plus invraisemblable encore qu'elle ne soit pas même capable d'en indiquer les intervalles précis! Et cependant c'est le cas des antiques notations neumatiques. La présence d'un maître était indispensable à l'élève, tant pour chanter les intervalles que pour *rythmer :* la tradition orale, en définitive, était double, *tonale* et *rythmique*.

Aux xe et xie siècles, heureusement, des tentatives couronnées de succès furent faites de toutes parts pour améliorer ce déplorable état de choses : la notation diastématique fixa à jamais sur lignes les intervalles de la *mélodie*.

Mais, hélas! rien ne fut tenté au profit d'une figuration plus exacte du rythme; au contraire, sur ce point, la décadence s'affirme de très bonne heure. A l'origine, la tradition rythmique était, peut-être, mieux exprimée dans les plus anciennes notations neumatiques que les intervalles mélodiques eux-mêmes. Les Écoles de Saint-Gall, de Metz, de Como, ainsi que de nombreuses particularités d'écriture persistantes dans des *codices* de provenances différentes, attestent ce fait important. Mais cette tradition ne se maintint pas longtemps : la notation guidonienne ne fit que précipiter son déclin. Elle supprima partout les lettres et les signes qui, dans les primitives notations, indiquaient l'allure rythmique et, à ce point de vue, bien loin d'être un progrès elle fut un recul.

Depuis ce temps, la seméiographie rythmique du plain-chant est restée figée, pétrifiée, ou plutôt sa décadence n'a fait que s'accentuer à travers les siècles, jusqu'à sa pleine décomposition aux xvie et xviie siècles.

On se demande souvent à quelles causes doivent être attribuées la décadence et la ruine du chant grégorien. On en suggère plusieurs : la musique figurée, les fautes et incorrections des copistes, les théories personnelles des faux réformateurs, l'abandon de la vie liturgique, etc... ; toutes ces causes, en effet, doivent entrer en ligne, mais l'une des plus dissolvantes a été, sans contredit, *le manque de netteté dans l'enseignement et dans la notation du rythme.*

Il est facile de se représenter ce qui arrivait au moyen âge dans les différents chœurs, par ce qui se passe autour de nous; n'avons-nous pas la même notation? Nous avons d'ailleurs des témoignages très authentiques des auteurs du temps. Avec un bon maître de chœur, tout allait droit; mais avec les seuls manuscrits, les incertitudes commençaient; la notation n'était pas assez claire pour rallier tous les chefs de chœur à une exécution uniforme, de là des divergences, des divisions qui allaient toujours s'augmentant; l'antique tradition orale se fractionna en mille courants; bientôt elle se perdit et on en arriva à l'affreux martellement qui amena enfin le dégoût des mélodies liturgiques, leur mutilation et le cataclysme que l'on sait.

Eh bien! disons-le hautement, il en sera de même encore une fois, et à bref délai, de ce beau chant grégorien ressuscité au prix de tant d'efforts, de sacrifices et de souffrances, si nous n'arrivons pas à en fixer le rythme d'une facon claire et précise qui permette à toutes les églises de l'interpréter avec facilité et d'en apprécier aisément les beautés. Il faut enfin sortir de l'ornière où nous sommes enfoncés depuis la naissance des neumes-accents, et faire aujourd'hui, pour le rythme, ce qui a été fait au XI[e] siècle pour la mélodie; là est la seule chance de vie pour le chant grégorien.

Déjà, sollicité de toutes parts, nous avons tenté des essais dans ce sens, et les dernières éditions de Solesmes en notation grégorienne ont paru accompagnées de points et

de signes rythmiques qui en facilitaient l'exécution; elles ont été saluées avec joie par les meilleurs praticiens et par les plus modestes de nos chœurs de campagne.

Bien plus, des transcriptions soigneusement rythmées en notation moderne, sans barres, ont été essayées; elles ont été mieux accueillies encore que les précédentes : leur diffusion a été plus large. Par leur moyen, nous avons eu la joie de faire pénétrer le chant grégorien dans des milieux d'où il eût toujours été exclu sous son costume neumatique.

Le double problème qui s'offre aux rythmiciens est non seulement soluble, mais il est résolu, ou, du moins, nous avons tout lieu de le croire; car les mélodies rythmées et notées selon la méthode de Solesmes sont déjà depuis plusieurs années en usage dans le monde entier, depuis les tribunes de Saint-Pierre de Rome et de Saint-Jean de Latran jusqu'à celle des plus petites églises.

Nous sommes bien loin cependant de prétendre qu'on ne peut faire mieux : les signes choisis peuvent, sans aucun doute, être modifiés, changés, améliorés; des idées plus simples, plus pratiques encore peuvent être émises; il faudrait les essayer. Ce qui importe, c'est, à l'instar des adjonctions romaniennes faites à Saint-Gall et ailleurs, de laisser les groupes grégoriens intacts, c'est d'éviter tout ce qui pourrait paraître une concession à la mesure moderne; car la notation *est avant tout rythmique* et doit rester telle.

Que les divers systèmes continuent donc à se produire en toute liberté, qu'ils soient essayés et pratiqués, et il arrivera bien vite ce qui est arrivé aux xe, xie, xiie siècles pour la fixation des intervalles : un seul a survécu, celui de Gui d'Arezzo; il en sera de même des divers systèmes rythmiques et de leur notation.

Il nous reste maintenant à présenter au public une théorie complète de la *Rythmique grégorienne*, telle qu'elle est

comprise et pratiquée dans l'École de Solesmes depuis de longues années.

Elle a éte déjà exposée, mais en partie seulement, dans le septième volume de la *Paléographie musicale*, à l'occasion de nos études sur le rôle de l'accent latin. Le plan particulier que nous avons alors suivi était déterminé par les circonstances, par le but spécial que nous poursuivions, et nous avons dû y adapter notre exposition. Les considérations musicales modernes, les comparaisons entre les *mélodies grégoriennes et l'œuvre polyphonique des XV*e *et XVI*e *siècles* y tenaient une large place. Cette fois, nous reprenons le même sujet, mais limité au chant liturgique, et sous une forme didactique et pratique qui doit rendre ce livre propre à l'enseignement[1].

Offrir à l'intelligence du lecteur, au moyen d'un enseignement prudemment gradué, les notions de *Rythmique grégorienne* les plus conformes tout d'abord *a)* aux lois fondamentales du rythme, puis *b)* à la tradition transmise par les manuscrits de chant et *c)* aux instructions des auteurs du moyen âge;

Présenter aux chantres une suite progressive et méthodique d'exercices grégoriens, *tous soigneusement notés et rythmés*, afin de leur faire surmonter aisément les difficultés de lecture, d'intonation, d'intervalles, de rythme, propres aux mélopées ecclésiastiques, voilà notre but.

Pour l'atteindre, et en vue du rythme notre objet principal, nous n'avons pas craint d'abandonner les sentiers battus afin de suivre un plan qui soit non seulement clair et précis, mais encore pratique.

[1] *Trois cours de chant grégorien* paraîtront successivement. Le présent volume sera le *Cours supérieur*. — Un *Cours moyen*, résumé et précis du précédent, sera publié presque en même temps, — enfin un *Cours élémentaire* ou populaire, destiné aux enfants, contiendra la matière la plus indispensable à la bonne exécution des mélodies grégoriennes. Nous aurons à parler plus loin du *Solfège*.

La majorité des *Méthodes*, *Grammaires*, *Manuels* de chant grégorien suivent à peu près un plan uniforme. Elles commencent toujours par une exposition de ce qu'on peut appeler *la matière rythmique* : lettres, syllabes, mots; notes, groupes de notes, gammes, modes, etc... Tout cela est dit avec détails, appuyé sur de nombreux exemples, mais sans qu'une seule notion sur le rythme ait été préalablement enseignée, en sorte que l'élève peut lire, solfier, chanter pendant des semaines et des mois, comme un perroquet, sans savoir ce qu'est le rythme. Ces longues heures d'étude et de solfège eussent été plus fructueusement utilisées, si on y avait joint la notion et la pratique intelligente du rythme : on a analysé le corps, les membres de la mélodie, sans parler de son âme et de sa vie. A la vérité, quelques lignes, quelques pages sont ensuite employées à une vague et superficielle description du rythme, mais à peine sont-elles lues qu'elles sont oubliées; car elles ne sont point appuyées par des exercices pratiques répétés qui, seuls, peuvent l'inculquer dans l'âme des disciples.

Nous avons sous les yeux un *Solfège grégorien* bien fait, d'une centaine de pages, où les exercices abondent, il n'y est pas une seule fois question du rythme!

Les solfèges de musique moderne, les plus récents du moins, se gardent bien de tomber dans une pareille erreur. Aussitôt que l'élève sait *lire* les notes, avant même de les lui faire chanter, le professeur introduit avec la connaissance des diverses *mesures*, la manière de *les battre :* des figures graphiques habilement tracées aident l'étudiant à comprendre ce qu'on lui demande; la pédagogie a fait sur ce point de grands progrès.

Le chant grégorien, lui, n'a pas de *mesure*, mais il a du *rythme*, et c'est le rythme grégorien que nous voulons enseigner et faire pénétrer dans l'âme de nos lecteurs. En cela, nous ne faisons que suivre l'exemple de nos vieux

moines, Hucbald, par exemple, qui, après avoir recommandé une grande égalité dans le chant, ajoute :

« Quae canendi aequitas rhythmus graece, latine dicitur numerus : quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit. Hanc magistri scholarum studiose inculcare discentibus debent, *et ab initio infantes eadem aequalitatis sive numerositatis disciplina informare, inter cantandum aliqua pedum manuumve, vel qualibet alia percussione numerum instruere ;* ut a primaevo usu aequalium et inaequalium distantia calle eos (*f.* pateat, eos) laudis Dei disciplinam nosse, et cum supplici devotione scienter Deo obsequi. » (Gerbert. Scriptores. I. p. 228).

« Cette égalité du chant est appelée *rythme* en grec, et *nombre* en latin : parce que, sans aucun doute, toute mélodie doit être mesurée avec soin à la manière des mètres. Cette égalité, les maîtres des Écoles doivent l'inculquer avec application à leurs élèves et, dès le principe, former les enfants à cette même discipline de l'égalité ou du nombre, *en marquant ce nombre, pendant leur chant, au moyen de percussions faites avec le pied ou la main, ou de tout autre manière,* afin que dès les premiers exercices... etc. »

Le reste du texte est altéré, le sens général qui s'en dégage n'est pas nécessaire à notre dessein, et la première partie en est si claire, si précise, qu'elle n'a besoin d'aucune explication.

Mais l'exposition du rythme, et du *rythme musical libre* propre au chant grégorien, n'est pas chose facile, à notre époque surtout, où nombre de musiciens cultivés, tout en sentant les beautés du rythme, ne connaissent guère en fait de théorie que celle de la mesure. Nos méthodes modernes de solfège ne vont pas plus loin que l'étude de la *mesure* et ne peuvent s'élever jusqu'à la notion antique du *mouvement rythmique* qui informe toute musique, toute parole; elles n'ont pas encore su profiter des graves travaux publiés sur ce sujet en Allemagne, en Angleterre, et en France.

Nous avons essayé de vaincre ces difficultés par une disposition nouvelle des matières à traiter, qui nous permet d'être clair dans notre exposé.

Avant même de parler du matériel oratoire et musical sur lequel s'appuie le *nombre musical grégorien*, nous commençons par étudier le rythme *en lui-même*, s'il est permis de parler ainsi, c'est-à-dire dégagé, autant qu'il est possible, de tout ce qui peut le voiler, le compliquer, le dénaturer en ses principes fondamentaux, afin de le saisir sur le vif, en contact avec la matière la plus légère, la plus déliée, la plus ténue, et en même temps la plus souple, celle qui laisse plus d'indépendance et de naturel au libre jeu de ses mouvements et permet par là même de le voir, de le pénétrer dans toute sa vérité, dans toute sa nudité.

Cette matière est sans contredit *le son pur* répété à l'unisson, ou, ce qui revient au même, une succession de simples voyelles. A l'aide de sons et de voyelles, groupés conformément aux lois de la rythmique naturelle, nous assistons à la genèse du mouvement rythmique, à la formation des rythmes élémentaires, des rythmes composés, des incises, des membres de phrase, des phrases, des périodes. Ces notions premières entrent dans l'intelligence des lecteurs avec d'autant plus de facilité qu'ils n'ont, dans cette première partie, à ne s'occuper que du rythme, et du rythme seul, sans s'embarrasser ni des intonations mélodiques, ni des textes liturgiques.

De plus, l'exposé de chaque idée nouvelle est aussitôt accompagné d'*exercices pratiques*, destinés à faire pénétrer dans l'oreille et dans le sentiment de l'étudiant, la connaissance rythmique qu'il vient d'acquérir. Dans le présent *Traité*, ces exercices, en notation carrée grégorienne et en notation moderne, sont courts et peu nombreux : ils ne sont que l'annonce et comme l'amorce d'un *Solfège grégorien* qui suit cette *Méthode*, s'adapte à son enseignement, à sa marche, et en est le complément.

Tous ces exercices sont accompagnés de signes graphiques, qui décrivent et suivent pas à pas tous les mouvements des rythmes. Ces mouvements doivent être reproduits et figurés par les gestes de la main pendant l'exécution des lectures et des chants. Ce que nous venons de dire s'applique à tous les exercices du *Traité*.

Ces premières connaissances sont ensuite appliquées à des matières plus complexes, à la *mélodie* d'abord, c'est notre deuxième partie.

Nous y étudions l'origine, les noms, les formes des notes et des groupes neumatiques; en un mot, tout ce qui concerne la notation sans lignes et sur lignes; les intervalles mélodiques, les modes, et enfin l'exécution rythmique de tous les groupes.

Ici encore l'acquisition de chaque nouvelle notion est suivie d'exercices : les notes sont groupées en rythmes variés, et grégoriens dans leurs allures. L'étudiant retrouve ici, mais sur lignes et unis à la cantilène, les rythmes qu'il a déja chantés à l'unisson dans la première partie; il les apprend ainsi avec la plus grande facilité. Naturellement les mélodies de ces exercices sont concues dans la tonalité ecclésiastique.

A la mélodie vient s'adjoindre, dans une troisième partie, *le texte liturgique* dont l'influence sur le rythme est décisive pour la compréhension parfaite du nombre musical grégorien.

De là, un rapide coup d'œil sur l'histoire du latin ecclésiastique et sa nature rythmique. Les syllabes, les mots, avec leur accentuation et leur rythme; puis les membres de phrase, les périodes, également avec leur accentuation et leur rythme, sont successivement passés en revue. Enfin, comme dans les parties précédentes, les exercices pratiques achèvent l'œuvre de la théorie.

Ainsi préparé par des exercices à trois degrés, l'étudiant triomphe facilement des difficultés qu'il rencontre dans

l'application des paroles à la mélodie et au rythme grégoriens : il a appris à les surmonter dès les premières pages de notre *Traité* : chaque ligne, chaque exercice l'a conduit, comme par la main, dans une marche progressive, à la pleine possession de la science et de la pratique de la musique de l'Église.

La *psalmodie* et l'*hymnodie* ne seront point oubliées; enfin quelques principes d'*accompagnement* termineront notre œuvre.

Avant d'entrer en matière, on nous permettra de placer ici un humble conseil, résultat de notre expérience personnelle. Si le lecteur ne veut pas s'égarer, pendant des années peut-être, sur de fausses pistes, s'il veut éviter l'erreur en même temps qu'une perte de temps considérable, il doit se tenir en garde contre toute notion préconçue, dérivant soit de nos langues occidentales, soit de notre musique moderne, et tenir compte des grandes divergences existant entre les langues humaines et entre les différentes formes musicales qui ont régné dans le courant des siècles. Nous ne saurions trop recommander cette disposition d'indépendance.

Nous avons emprunté à peu près les termes de ce conseil à M. Bennett dans son article sur *L'ictus dans la prosodie latine*[1].

Rendant compte de cet article dans la *Revue* critique (25 sept. 1899, p. 252), M. Paul Lejay dit à son tour : « M. Bennett commence par déclarer qu'il faut entièrement faire abstraction des suggestions des langues germaniques. L'habitude de la prononciation intense, soit des syllabes

[1] « At all events, it is certainly of the first importance, in approaching so delicate a problem as the pronunciation of a language whose data we can no longer fully control, first to rid ourselves as completely as possible of all preconceived notions derived from our own language which might mislead us, and to take into account the great divergence of human speech along with the often radically different character of spoken languages. » American Journal of Philology, Vol. XIX, n° 76, p. 363. Baltimore, 1899.

accentuées dans les mots, soit des temps forts dans les vers, conduit les savants modernes à transporter inconsciemment dans leurs théories sur les langues anciennes les faits de leur parler quotidien. Ils doivent donc tout d'abord se dépouiller du préjugé créé par l'usage. Ce point est capital. Nous sommes heureux de le voir mis en lumière avec une telle netteté ». Et M. Lejay ajoute : « c'est là une condition essentielle pour raisonner juste », ce qui s'applique entièrement à notre sujet.

Ce n'est pas à dire que l'étude comparée des diverses langues littéraires ou musicales ne puisse nous être d'aucune utilité, non certes ; mais, dans ces investigations, nous ne devons pas croire que tout ce que nous trouvons dans notre musique se répétera nécessairement dans une musique vieille de quinze siècles. L'histoire du rythme, soit dans l'art de la parole, soit dans l'art des sons, nous le montre dans une continuelle transformation. *Sauf deux ou trois grands principes immuables* dont le rythme ne peut s'écarter, tout le reste, dans le cours des siècles, est livré au travail insensible et impersonnel des hommes, des écoles, des peuples. Appuyons donc notre *rythmique grégorienne* sur ces grands principes, mais veillons à ne prendre dans les théories et les faits modernes que ce qui peut lui appartenir. Nous avons vu tant de fois se transformer la tonalité, l'harmonie, les rythmes de la musique, que nous ne saurions être trop en garde contre ce qui peut, un jour, se transformer encore ou périr. Ne renouvelons pas à notre époque les erreurs des harmonistes du moyen âge qui, voulant soumettre à leur étroite et passagère théorie mensuraliste et à leur harmonie enfantine la libre mélodie romaine, l'ont conduite à sa ruine.

PREMIÈRE PARTIE.

L'ORIGINE DU RYTHME.

PREMIÈRE PARTIE.

L'ORIGINE DU RYTHME.

CHAPITRE I.

LES ARTS DE REPOS ET LES ARTS DE MOUVEMENT.

ARTICLE 1. — DIVISION DES ARTS.

1. — Le système esthétique des Grecs exposé par Westphal (1) et par Gevaert (2) peut servir d'introduction à l'étude de la Rythmique grégorienne; car il détermine avec exactitude la place que doit occuper la musique dans l'ensemble des créations artistiques de l'humanité.

Chez les Grecs, les arts, au nombre de six, se groupaient en deux triades :

1° l'architecture, la sculpture, la peinture;
2° la musique, la poésie, la danse ou orchestique.

Cette division conserve à notre époque toute sa justesse et sa réalité.

2. — Dans la première triade, le *Beau*, qui est le but de l'art, « est réalisé à l'*état d'arrêt, de repos :* ses divers éléments sont juxtaposés dans l'*Espace;* il n'est pas représenté dans un développement successif, mais fixé dans un moment unique de son existence. »

(1) WESTPHAL, *Metrik*, I, § 1.
(2) GEVAERT, *Histoire et théorie de la Musique de l'antiquité*, I, p. 22 et ss.

La notion de *repos* est ici la condition essentielle, la manière d'être de l'œuvre d'art, bien que le mouvement n'y soit point étranger en un certain sens ; mais ce mouvement ne peut y être indiqué que par la fixation d'un moment unique. Telles nous apparaissent les créations de l'architecture, de la sculpture et de la peinture.

3. — Dans la deuxième triade, « le Beau est réalisé à l'*état de mouvement*, par la succession de ses éléments dans le *Temps.* »

4. — Les premiers, arts de repos, sont en relation avec l'*Espace ;* les seconds, arts de mouvement, le sont avec le *Temps* (1).

ARTICLE 2. — LES ARTS DE MOUVEMENT.

5. — En conséquence, la musique, la poésie et la danse recevaient le nom d'*arts musicaux* ou *arts de mouvement.* Tous les trois étaient soumis aux lois d'une même Rythmique. Une même terminologie servait à en expliquer la théorie ; une même mimique — gestes du pied, de la main, des doigts, du corps tout entier — était destinée à guider, souvent à la fois, les chanteurs, les instrumentistes et les danseurs. En un mot, il n'y avait qu'*un Rythme* qui pouvait simultanément informer trois matières, le son musical, la parole et l'orchestique.

6. — Or, bien que la rythmique grecque et la rythmique latine se séparent sur plus d'un point de la rythmique des mélodies grégoriennes, néanmoins les différences ne peuvent être que secondaires ; car, nous allons le voir, il n'existe qu'une seule rythmique générale dont les lois fondamentales, établies sur la nature humaine, se retrouvent nécessairement dans toutes les créations artistiques, musicales ou littéraires, de tous les peuples, dans tous les temps.

Les manières variées d'appliquer ces lois, ou même de s'y soustraire pour un temps, expliquent la multiplicité des systèmes rythmiques.

L'exposition de ces lois générales, puis leur application théorique et pratique aux mélopées liturgiques, tel est l'objet de ce livre.

(1) GEVAERT, *Histoire et théorie de la Musique de l'antiquité*, I, p. 22-23.

ARTICLE 3. — LE TEMPS ET LE MOUVEMENT.

7. — *Le Temps* est la mesure du mouvement et de l'arrêt. Par lui-même, le temps ne peut se servir de mesure, ni produire sur nous aucune sensation. C'est seulement par les choses qui se passent, qui se *meuvent* en lui que nous sommes mis à même de l'évaluer; d'ailleurs il n'existe pas en dehors d'elles.

8. — *Le Mouvement* est la condition qui, en divisant le temps, rend appréciable à nos sens son invisible et silencieux écoulement.

9. — La faculté de percevoir les *mouvements* qui divisent la somme des moments dont se compose le temps est surtout réservée à deux de nos sens : à la *vue* et à l'*ouïe*.

L'*œil* saisit ces divisions, ces instants par les mouvements visibles des corps; ainsi, par la marche de l'aiguille des secondes sur le cadran d'une horloge; par les mouvements des danseurs, etc... : c'est le *mouvement local* ou *visible*.

L'*oreille* les perçoit par les vibrations sonores de l'air, par le *son* et la succession des sons : c'est le *mouvement sonore* — *instrumental* s'il est produit par les *sons* d'un instrument ; — *vocal* s'il est produit par les *sons* de la voix qui parle ou qui chante.

C'est de celui-ci que nous nous occupons plus spécialement.

CHAPITRE II.

LE SON ET LE MOUVEMENT SONORE.

ARTICLE 1. — LE SON. — SA PRODUCTION. — SA PROPAGATION.

10. — *Le son* est la base de toute musique, de toute parole, de tout rythme musical ou oratoire.

11. — *La production* du son musical se fait par mille moyens :
par un *coup* (en latin *ictus*) de baguette sur un tambour;
par un *coup* de doigt sur la touche d'un piano;
par un *coup* de glotte pour l'émission d'une note, d'une syllabe;
par un *coup* d'archet sur la corde d'un violon.

Sous l'impulsion de cet *ictus*, le corps atteint se met aussitôt en mouvement, en vibration.

Le son musical est le résultat des mouvements ondulatoires rapides et périodiques, des corps et des molécules de l'air. Il est distinct du bruit qui ne produit que des vibrations irrégulières.

12. — *La propagation* du son se fait comme il suit : le coup de marteau sur la corde d'un piano la fait immédiatement vibrer; les molécules d'air qui l'environnent se trouvent elles-mêmes ébranlées, déplacées; elles exécutent « des mouvements de va-et-vient absolument semblables à ceux de la corde; dans ces mouvements, elles viennent heurter les molécules contigües, qu'elles obligent à vibrer comme elles et à transmettre à leurs voisines l'impulsion qu'elles ont reçue, et ainsi de suite. » (1)

C'est ainsi que le son naît, se propage dans l'air et arrive enfin à notre oreille.

ARTICLE 2. — PHÉNOMÈNES QUI ENTRENT DANS LA COMPOSITION DU SON.

13. — Les phénomènes qui accompagnent le son, se réduisent à quatre principaux. Dans les sons il faut distinguer :

(1) ALBERT LAVIGNAC. *La musique et les musiciens*, p. 31.

1° la *durée* ou quantité	sons longs sons brefs
2° l'*intensité* ou *dynamie*	sons forts sons faibles
3° la *hauteur* ou *mélodie*	sons aigus sons graves
4° le *timbre* ou qualité phonétique	Les timbres sont innombrables.

De là quatre *ordres* de phénomènes.

14 — Nous appelons *ordres* l'ensemble des lois qui règlent l'emploi de la durée, de la dynamie, de la mélodie et du timbre.

1° *L'ordre quantitatif* comprend tous les phénomènes de durée, longueur ou brièveté ; c'est le plus important ;

2° *L'ordre dynamique* comprend tous les faits, toutes les manifestations d'intensité, force ou faiblesse, qui sont perçus principalement par le *crescendo* ou le *decrescendo* de la phrase ;

3° *L'ordre mélodique* concerne les intervalles des sons, acuité ou gravité ; les gammes, les systèmes mélodiques ou modes ;

4° *L'ordre phonétique* embrasse, dans la musique instrumentale, toutes les *différences de timbre* des instruments ; dans la musique vocale, les *différences de timbre* des voyelles, dont les combinaisons, les retours (v. g. les rimes) peuvent apporter au rythme un accroissement de charme et de beauté.

15. — *L'acuité ou la gravité* des sons vient de la vitesse des vibrations. Plus les vibrations des corps sonores sont *lentes*, plus le son est *grave ;* au contraire, plus les vibrations sont *rapides*, plus le son est *aigu*.

L'intensité croît ou décroît avec l'amplitude des vibrations.

Le timbre dépend de la *forme* des vibrations ; chaque timbre donnant à la vibration un contour, une forme particulière.

Quant à la durée, elle n'est que la prolongation plus ou moins longue d'un son donné.

16. — L'union intime et harmonieuse de tous ces phénomènes sonores : sons brefs et longs, forts et faibles, aigus et graves, timbres de toutes sortes, successifs ou simultanés, engendre la *Mélodie, la Parole, l'Harmonie* et enfin le *Rythme* sans lequel

toute Mélodie, toute Parole, toute Harmonie demeure matière inerte et morte.

17. — Nous venons de nommer le *Rythme*, c'est qu'en effet, nous devons le dire au risque d'anticiper, il existe, en dehors des quatre ordres énumérés, une série de phénomènes très importants qui constituent un nouvel *ordre*.

Les sons, en tant qu'employés dans le rythme, se distinguent par le rôle qu'ils remplissent dans le *mouvement sonore rythmique;* car bien différente est l'impression qu'ils communiquent selon qu'ils sont placés à l'*élan*, au début du mouvement, ou à sa *fin*, à son *expiration*. On doit donc ajouter aux quatre ordres précédents un cinquième ordre.

5° *L'ordre rythmique proprement dit*. Nous l'appellerions volontiers *cinématique* (κίνησις, mouvement) ou ordre du mouvement rythmique. Ce mot κίνησις entrait presque toujours dans la définition, grecque ou latine, du rythme. Il comprend en effet tous les élans, tous les repos, toutes les ondulations sonores si variées, si vivantes, si expressives de la phrase rythmique.

18. — *Compénétration des cinq ordres de phénomènes; leur distinction est un pur instrument d'analyse.* — Ces divers phénomènes ne sont pas toujours appelés à participer tous ensemble à la formation du rythme; mais quel que soit le nombre de ceux qui entrent dans sa composition, ils s'unissent entre eux, se compénètrent, se perfectionnent mutuellement pour obtenir le but commun : l'œuvre d'art. Seule une analyse de raison peut autoriser la séparation de ce qui, *in concreto*, est inséparable. Ces distinctions sont cependant nécessaires pour le rythmicien : elles nous aideront puissamment dans notre exposition, et, à mesure que les faits *quantitatifs*, *dynamiques*, *mélodiques*, etc., se présenteront, nous assignerons à chacun sa place dans l'*ordre* qui lui convient et sa part active dans le travail commun.

Nous espérons ainsi présenter avec clarté un sujet très complexe en lui-même. C'est du reste à la confusion de ces *ordres* que sont dues principalement les obscurités, les inexactitudes de terminologie, les erreurs qui encombrent les travaux faits sur ce sujet. Les distinctions *d'ordre* seront au lecteur comme un fil conducteur à travers nos recherches sur la genèse du rythme.

CHAPITRE III.

LE RYTHME, FORME ET MATIÈRE.

ARTICLE. 1. — DISTINCTION ENTRE LA MATIÈRE ET LA FORME RYTHMIQUE.

19. — Dès qu'il est question de *Rythme*, il faut bien se pénétrer de la distinction, classique chez les musicistes grecs, entre la *forme* rythmique et la *matière* rythmique.

20. — *Matière.* — Les *sons*, les *paroles* et même les *mouvements du corps* (danse et indications manuelles de l'hégémone), sont les matières malléables qui se prêtent aux différents caprices du rythme. Par eux-mêmes tous ces *substrata* du rythme « n'ont rien de commun avec le rythme, ils sont seulement aptes à recevoir le rythme, lequel leur est donné par un acte libre de l'artiste créateur. » (1)

Le même rythme peut s'appliquer aux sons, aux mots, aux mouvements du corps; et, au contraire, les mêmes sons, les mêmes mots, les mêmes gestes peuvent recevoir des rythmes très variés.

21. — *Forme.* — *Le Rythme est l'ordonnance du mouvement.* Cette définition résume tout ce que les Anciens en ont dit. (2) Une suite de mouvements sonores — syllabes ou sons — ne suffit pas pour constituer un rythme; il faut que ces mouvements soient mis en ordre et harmonieusement disposés. Cette ordonnance, cette mise en ordre est la forme même du rythme. Celui-ci dispose harmonieusement la succession des sons brefs et longs, il mélange avec agrément les sons forts et faibles, les sons aigus et graves, les timbres de toutes sortes; il saisit les imperceptibles ondulations des corps sonores, les réunit, les organise en ondulations plus amples, plus variées; les arrange avec intelligence et goût dans un ordre parfait; il les informe, les spiritualise en quelque sorte, et leur donne le mouvement, la beauté et la vie. C'est grâce au *Rythme* que tous les phénomènes sonores se présentent à l'oreille avec la convenance, la propor-

(1) Gevaert, op. cit. II, p. 9.

(2) « τῃ δὴ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη » Platon, *Leges*, 665, A.

tion, la justesse, qui entraînent, avec le plaisir, l'assentiment de l'intelligence et du cœur.

22. — *Différentes matières.* — Naturellement il faut au Rythme une *matière* à organiser ; peu lui suffit. Il n'a besoin ni de mélodie, ni de paroles ; un son unique répété plusieurs fois, c'en est assez pour qu'il soit en mesure d'exercer sa puissance organisatrice, unifiante et vivifiante, par exemple, le son du tambour.

a) Le Son pur, instrumental ou vocal, répété à l'unisson, est la matière la plus simple, la matière première de l'activité du rythme.

b) La Mélodie pure avec ses lignes ondulées de sons aigus et graves est déjà une matière un peu plus compliquée, mais toujours souple et docile, qui n'offre aucune résistance au Rythme ; en se livrant à tous ses caprices, la mélodie lui est un incomparable ornement.

c) La Parole chantée ou parlée est une matière moins souple, moins docile. Les mots, par leurs formes arrêtées, résistent parfois au Rythme, ou, du moins, imposent quelques limites à son empire. C'est pourquoi l'union de la Parole et de la Mélodie présente certaines difficultés pratiques et théoriques, de nature à embarrasser compositeur et rythmicien.

d) L'Harmonie enfin complète l'ensemble des matières sonores sur lesquelles peut s'exercer l'activité du Rythme. Nous n'aurons à en parler qu'au point de vue de l'accompagnement ; car, dans l'art grégorien, le rôle de l'harmonie se borne à suivre pas à pas la marche mélodique et rythmique des chants de l'Église.

Telles sont les *matières* sur lesquelles s'appuie le *Rythme.*

ARTICLE 2. — MARCHE À SUIVRE DANS L'ÉTUDE DU RYTHME.

23. — Après cet exposé, on comprendra aisément la citation de M. Vincent d'Indy : « *Le Rythme* est l'élément primordial. On doit le considérer comme antérieur aux autres éléments de la Musique ; les peuples primitifs ne connaissent pour ainsi dire pas d'autre manifestation musicale. Bien des peuples ignorent

l'Harmonie, quelques-uns peuvent même ignorer la Mélodie, aucun n'ignore le Rythme. » (1)

24. — Il suit de là :

1° Que l'étude du *Rythme* doit précéder celle de la Mélodie, de la Parole, de l'Harmonie, car ces diverses manifestations de l'art ne sauraient être exposées, analysées, comprises, sans la connaissance préalable des lois rythmiques générales;

2° Que, dans l'étude du Rythme, on aura tout avantage *à procéder du simple au composé.* Plus la matière rythmique sera complexe, plus aussi l'étude du Rythme sera difficile et délicate, à cause de cette complexité même. Plus au contraire la matière sera simple, plus facile sera l'exposition et l'intelligence des principes rythmiques. Le son pur — sans mélodie, sans paroles, à l'unisson — servira d'abord de sujet d'étude.

C'est donc par le Rythme, et *par le Rythme appuyé sur la matière la plus simple et la plus souple, qu'il faut aborder l'étude de la musique grégorienne.*

25. — L'étude du Rythme pur, nu, dépouillé de tous ses ornements mélodiques et oratoires, est d'autant plus nécessaire à notre époque que nombre de musiciens et de métriciens prennent pour des lois absolues du rythme des faits qui n'en sont que des applications spéciales et restreintes à telle langue, à telle espèce de musique. Débrouiller le Rythme de toutes ces matières qui l'enveloppent, l'enlacent et en font méconnaître la vraie nature : c'est le travail qui doit occuper d'abord l'étudiant.

Après qu'on aura reconnu les lois fondamentales du Rythme, on l'étudiera dans ses rapports de plus en plus compliqués avec la Mélodie, avec la Parole, avec l'Harmonie.

Quoique le *Rythme sonore*, celui qui s'adresse à l'ouïe, soit l'objet plus spécial de la présente étude, cependant le *rythme local ou visible*, celui de la danse, celui du chef de chœur qui dessine aux yeux le rythme sonore, ne peut échapper à nos considérations; car ils sont intimement liés l'un à l'autre et tous deux s'éclairent mutuellement.

(1) VINCENT D'INDY. *Cours de Composition Musicale.* Paris, Durand, 1902, pp. 20-21.

ARTICLE 2. — ÉNUMÉRATION DES ÉLÉMENTS QUI CONSTITUENT LE RYTHME SONORE.

26. — Avant d'entrer dans l'analyse détaillée de chacun des éléments qui constituent le Rythme, il sera utile de les faire connaitre dès à présent, afin que le lecteur puisse se faire une idée du chemin à parcourir.

Les éléments que nous énumérons ci-dessous se retrouvent dans tous les rythmes possibles, ils appartiennent à cette *Rythmique générale* dont nous avons parlé plus haut (nº 6) et, par suite, s'appliquent à l'art grégorien dont ils forment comme la trame.

a) Séries d'unités fondamentales ou temps simples; sons, syllabes ;

b) Groupement de ces unités en *rythmes élémentaires*, — premier degré dans la formation du rythme ;

c) Groupement de ces rythmes élémentaires en *rythmes-incises*, — second degré dans la formation du rythme ;

d) Groupement de ces rythmes-incises *en rythmes-membres* (*kola*), — troisième degré dans la formation du rythme ;

e) Groupement de ces rythmes-membres en *rythmes-phrases*, — quatrième degré du rythme ; et s'il y a lieu

f) Groupement de ces rythmes-phrases en *pièces musicales*.

27. — Un exemple concret éclaircira l'ensemble et les détails de cette construction rythmique à cinq ou six étages. Chaque syllabe vaut pour une unité.

Rythme-phrase, 4e degré.						
Rythme membre, 3e degré.				Rythme membre, 3e degré.		
R. incise, 2e degré.		R. incise, 2e degré.		R. inc. 2e deg.	R. incise, 2e degré.	
R. élem. 1er degr.	R. élem. 1er degr.	R. élem. 1er degr.	R. élem. 1er degr.	R. élem. 1er degr.	R. élem. 1er degr.	R. élem. 1er degr.
Cantáte	Dómino	cánticum	nóvum :	laus éius	ab extrémis	térrae.

CHAPITRE IV.

LE TEMPS RYTHMIQUE.

ARTICLE 1. — LE TEMPS SIMPLE.

28. — *Ictus individuel.* — Représentons le silencieux écoulement du Temps par une ligne continue, de longueur indéfinie :



Fig. 1

Un *coup* (*ictus*) de baguette sur un tambour, un *coup* de sifflet, un *coup* de langue dans un instrument à vent, un *coup* de doigt sur la touche d'un piano, un *coup* de glotte pour l'émission d'une syllabe, etc., etc..; tous ces *coups* ou *ictus* ont le pouvoir de diviser cette ligne du Temps en deux grandes parties : tout ce qui précède le *son*, l'*ictus;* tout ce qui le suit. Nous représentons ce coup, cet ictus sonore par une croche ou une note carrée grégorienne :



Fig. 2

Voila une première perception auditive du mouvement sonore et de la division du temps.

29. — *Répétition de cet ictus.* — Si, après avoir frappé cet ictus sur l'harmonium, vous maintenez le doigt sur la touche, le son se prolonge indéfiniment, et le temps rempli par cette note se trouve de nouveau indivisé, insaisissable dans son écoulement; c'est un interminable point d'orgue :



Fig. 3

La ligne ondulée indique la vibration indéfinie du son.

Il faut donc, pour rendre le Temps appréciable, renouveler l'*ictus* et introduire dans cette ondulation prolongée de nouvelles divisions. Ces ictus ne doivent être :

ni trop éloignés les uns des autres : nous ne pourrions les mesurer ;

ni trop rapprochés, comme des roulements de tambour, ou des crépitations continues de sonnettes électriques : nous ne pourrions les distinguer.

Ils doivent être répétés de telle sorte que la sensation du premier coup ne soit pas encore évanouie qu'un second coup, puis un troisième, un quatrième, vienne successivement la renouveler et comme *marquer le temps* à l'horloge de nos sens, à l'instar de l'aiguille à seconde sur une montre bien réglée.

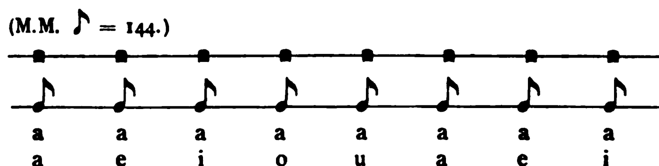


Fig. 4

30. — *Nom et puissance de ces ictus.* — *Ictus individuels.* — A ces ictus nous donnons le nom d'*individuels*, parce que leur effet ne va pas au delà de ce résultat : produire une série d'*individualités sonores*, — sons, notes, syllabes, — demeurant indépendantes les unes des autres, juxtaposées, sans autre lien entre elles que celui de leur succession. Ces ictus donnent à chaque note son existence, son *individualité*, rien de plus. Il était nécessaire de les étiqueter soigneusement afin de les distinguer des *ictus rythmiques* dont on parlera plus tard.

31. — *Temps premier* ou *temps simple.* — Le temps qui, dans les conditions ci-dessus énoncées, s'écoule d'un ictus à l'autre, d'une note à l'autre, reçoit le nom de *temps premier* ou *temps simple.* C'est l'unité, l'atome temporel, base de tout le corps rythmique; l'étalon, norme et règle des autres unités dans tout l'ensemble rythmique.

32. — *Durée du temps simple.* — La durée du temps simple n'a rien d'absolu; elle dépend du mouvement général de la phrase, du caractère du morceau. Dans la musique moderne, cette

durée subit de notables changements ; mais, dans le chant grégorien, objet précis de nos études, la parole chantée qui l'accompagne toujours peut aider à en fixer la valeur ordinaire et moyenne. Là, le temps premier équivaut à la durée normale d'une syllabe brève latine dans le langage métrique (poésie ou prose) ; et d'une syllabe ordinaire dans le langage rythmique ou tonique.

33. — *Indivisibilité du temps simple en musique grégorienne.* — Le temps simple est divisible ou indivisible selon les époques et les différents genres de musique ou de langage. L'art moderne divise et subdivise le temps premier, une croche par exemple, en doubles croches, en triples, en quadruples croches :



Fig. 5

Rien de semblable dans la rythmique grégorienne.

Le temps *simple* y est indivisible, c'est-à-dire que sa durée normale, une fois déterminée, ne peut être divisée en durée plus courte, pas plus, d'ailleurs, que la syllabe latine qui lui sert d'appui et de règle.

34. — *Temps simple condensé.* — A la vérité, le temps simple peut, dans le cours mélodique et rythmique d'une phrase, *se réduire* légèrement, mais sans se subdiviser.

35. — *Temps simple élargi.* — Il peut encore, dans les mêmes circonstances, *s'élargir* un peu, mais sans remplir l'espace de deux temps. Nous le notons :

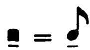


Fig. 6

36. — Le temps simple peut

se doubler :



Fig. 7

se tripler :



Fig. 8

mais alors il devient *temps composé.*

ARTICLE 2. — LE TEMPS COMPOSÉ.

37. — *Le temps est simple* lorsqu'il n'a qu'une seule note simple.

Le temps est composé lorsqu'il comprend deux ou trois unités simples.

Le temps composé est *binaire* ou *ternaire*.

38. — Le temps composé binaire a deux formes :

a) La forme *distincte* dans laquelle les deux temps sont exprimés séparément par deux ictus individuels.

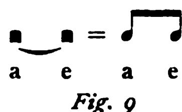


Fig. 9

b) La forme *contractée* dans laquelle les deux notes sont fondues en une seule qui dure deux temps simples.

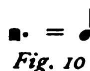


Fig. 10

Le point après une note de plain-chant double sa durée.

39. — Le temps composé *ternaire* a trois formes *régulières* :

a) La forme *distincte :*



Fig. 11

b) La forme *contractée :*



Fig. 12

c) La forme *mixte :*

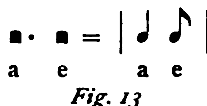


Fig. 13

Le renversement de la forme précédente :

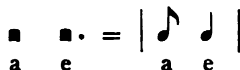


Fig. 14

n'est pas admis en rythmique grégorienne. Nous en dirons la raison plus loin.

40. — *Durée du temps composé.* — Le temps binaire, distinct ou contracté, vaut deux temps simples.

Le temps ternaire, distinct, contracté ou mixte, vaut trois temps simples.

Comme le temps simple, le temps composé peut être légèrement *condensé* ou *élargi* dans le cours d'une phrase mélodique, mais jamais il n'est réduit à la valeur d'un temps simple.

41. — *Le temps composé vaut pour un seul temps rythmique.* — Bien que le temps *composé* soit deux ou trois fois plus long que le *temps simple*, il ne compte cependant, dans l'organisation rythmique, que pour *un temps rythmique.*

Nous verrons plus loin comment se forme le *temps composé.* Cette formation ne peut être expliquée que par une connaissance exacte des principes rythmiques ; car cette formation est due au seul rythme.

43. — *Pas de temps composé au delà de trois notes.* — Les groupements de quatre, cinq notes et plus doivent être subdivisés en temps simples ou temps composés binaires ou ternaires. Il n'y a pas de temps composés au delà de trois notes en chant grégorien. Un groupe de quatre notes

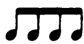


Fig. 15

s'analyse de l'une des trois manières suivantes :

A  B 

C 

Fig. 16

De même pour les groupes plus longs.

Encore ici les principes de rythmique peuvent seuls nous expliquer pourquoi les temps composés sont seulement binaires ou ternaires.

44. — Par exception, dans le cours d'une phrase quatre notes ou temps peuvent être condensés en trois temps.

45. — *Ictus du temps composé rythmique.* — Dans un temps composé binaire ♩ ou ternaire *contracté* ♩. il n'y a qu'un *ictus;* car il n'y a qu'une note : l'ictus individuel du deuxième et du troisième temps s'est fondu dans le premier temps.

Un temps composé a autant d'*ictus individuels* qu'il y a de notes exprimées. Ainsi :

a) Un temps composé ternaire distinct ♩♩♩ a trois ictus individuels;

b) Un temps composé ternaire mixte ♩ ♪ a deux ictus individuels;

c) Un temps composé ternaire contracté ♩. n'en a qu'un.

Mais chaque temps composé, *en tant que composé*, a son ictus de groupe, son ictus *rythmique*, puisque chaque temps composé est un temps rythmique. *Cet ictus rythmique de groupe se place en principe sur la première note du temps composé*(1).

46. — La notion du *temps rythmique simple* ou *composé* est la première qu'il soit nécessaire de connaître pour arriver à la connaissance du rythme.

Il faut maintenant arriver au Rythme, et d'abord au *Rythme élémentaire.* (cf. 26 *b* ci-dessus).

(1) De la nature de cet ictus je ne dis rien ici. Pour la comprendre, il faut connaître la mission délicate de cet appui, de ce touchement, dans le rythme.

Il nous suffit pour le moment, de savoir qu'il y a *ictus, appui, touchement rythmique* — fort ou faible, peu importe — sur la première note des temps composés. Tout exercice sur ce sujet est à présent inutile et pourrait induire en erreur.

CHAPITRE V.

RYTHMES SIMPLES OU ÉLÉMENTAIRES.

ARTICLE 1. — LE RYTHME EST UNE SYNTHÈSE.

47. — *Stérilité d'une série d'unités simples pour la production du rythme.* — Une série d'unités simples, d'ictus individuels, isolés, égaux en durée, en intensité, ne saurait constituer un rythme. Chaque son est identique à celui qui précède, identique à celui qui suit. Entre eux, aucun rapport, aucune relation ; ils sont là juxtaposés, sans attraction l'un vers l'autre, sans âme, sans vie, sans rythme : ce n'est qu'une poussière de sons. L'ictus individuel a épuisé son activité dans la création du temps premier. Un fait nouveau est nécessaire pour la production du rythme.

48. — *La construction du rythme est une opération synthétique, un effort constant vers la synthèse.* — Le rythme ne consiste ni dans la division, ni dans la froide juxtaposition d'éléments sonores isolés. Il est l'art des mouvements bien ordonnés : *musica ars bene movendi,* (S. Aug.) ; il est une reconstitution synthétique, large et harmonieuse, des moments au moyen desquels nous divisons et apprécions l'écoulement du temps. Or, toute belle ordonnance de mouvements suppose une coordination, une dépendance mutuelle qui établisse entre eux des rapports étroits de convenance et de proportion.

49. — La première opération qui conduit à la connaissance du rythme a été une opération d'analyse — production des temps simples isolés ; — celles qui restent à faire, au contraire, se résument en un mot : unité ; *efforts constants, par tous les moyens propres à la musique, vers la synthèse, vers l'unité.*

50. — Nous le savons : pour beaucoup le rythme apparaît comme « la proportion dans les divisions ». Cela est vrai, mais les poètes, les orateurs, les musiciens nous comprendront quand nous

dirons que le rythme est un effort général, constant, vers l'union intime, chaude et active de tous les éléments participant à sa vie, à ce point que les rythmes secondaires ou élémentaires perdront souvent leur être individuel pour se fondre dans les grands rythmes de la phrase. « L'important est la fusion et non la distinction » (1).

51. — Sans doute, il faudra distinguer les phrases, les membres de phrase, les incises, établir entre ces divisions une harmonieuse proportion ; mais l'artiste qui se bornerait à ces distinctions, si bien proportionnées soient-elles, n'atteindrait pas le but. Il faut aller au delà : il faut, tout en maintenant les distinctions, tendre à les unir, à les relier, et à faire de toutes une grande, une seule entité rythmique. L'*unité*, voilà le but.

52. — Quels seront les facteurs de cette unité ?

a) Tous les phénomènes qui accompagnent les sons, et aussi les relations multiples qui s'établissent entre eux ; car le rythme *musical* ne peut s'établir que sur quelque chose de musical. Ce sont les éléments objectifs ;

b) *Les facultés* rythmiques, physiques et morales, passives et actives, de tout notre être : ce sont les éléments subjectifs.

53. — *Les sons.* — Il ne faut pas chercher ailleurs que dans les sons et leurs *qualités les éléments du rythme : durée*, *force*, *mélodie*, *timbre*, *harmonie*, *tels sont les agents qui produisent le rythme :* en premier lieu la *durée* et la *force*, parce qu'elles suffisent à la formation du rythme. Dans la première partie de ce travail, ces deux ordres seuls sont en vue.

54. — *Nos propres facultés rythmiques.* — Tous ces éléments sonores ont une réalité objective ; mais ils ne serviraient à rien, si nous n'avions en nous-mêmes les facultés *physiques*, *intellectuelles*, *esthétiques*, qui nous font percevoir, juger, apprécier et goûter le rythme ; plus encore, des facultés qui nous permettent de créer subjectivement des rythmes, qui objectivement n'existent pas. En effet, nous possédons en nous-mêmes le Rythme à l'état vivant. La vie qui est en nous et s'écoule dans le *Temps*, se manifeste par une suite de *mouvements ordonnés avec une admi-*

(1) HUGO RIEMANN, *Musik Dynamik*... p. 98.

rable régularité. Le battement du pouls, les pulsations du cœur, la respiration à trois temps, la marche binaire de l'homme sont autant de faits physiologiques qui révèlent en nous l'existence constante d'un rythme spontané et vivant.

Mais notre intelligence elle-même n'est-elle pas rythmée, pour ainsi dire, par les lois harmonieuses de la logique et du raisonnement ?

55. — Ce rythme intérieur, à la fois physique et spirituel, est si puissant, qu'il peut soumettre à ses lois tout ce qui frappe nos sens. Nous rythmons en nous-mêmes les sons, les bruits qui parviennent à notre oreille dépouillés de tout rythme ; par exemple, le tic-tac d'un moulin, le bruit d'un balancier, les oscillations du métronome, etc...

Dans tous ces cas, les sons tombent dans notre oreille un à un, divisés, sans cohésion d'aucune sorte ; nous ne percevons qu'une suite indéfinie d'unités. Mais grâce à cette puissance rythmique qui vit en nous, nous avons la faculté de grouper ces sons, comme nous le voulons, par deux, par trois unités ; nous leur supposons ce qui leur manque objectivement : la durée, la force, l'élan et le repos, tout ce qui fait le mouvement rythmique.

Cette aptitude développée par l'éducation est à la base de toutes nos impressions rythmiques. Les rythmes extérieurs et objectifs qui s'emparent de notre âme, de tout notre être, ne font que se substituer à notre rythme intime, à moins qu'ils n'en soient la simple continuation. C'est à cette association des rythmes objectifs et de nos facultés intimes que revient la création du rythme sonore.

56. — Il va de soi que cette aptitude naturelle, innée, ne peut suppléer à l'absence de rythme objectif. Il fallait la signaler comme la base de toute impression rythmique, perçue par notre sentiment. Il n'est pas impossible toutefois d'entrevoir certains cas, où, exceptionnellement, l'oreille, le sens rythmique, usant de son pouvoir subjectif, précise le rythme indécis et flottant de certains passages des mélodies grégoriennes. [1]

[1] Sur le Mouvement sonore, sur sa perception, sur le rythme purement subjectif, cf. P. SOURIAU : *L'Esthétique du Mouvement*, p. 316. Félix Alcan, Paris.

ARTICLE 2. — LE RYTHME ET LA DURÉE DES SONS.

ORDRE QUANTITATIF.

§ 1. — Le Rythme inégal ou iambique.

L'Élan et le Repos.

57. — Il faut nécessairement au moins deux ictus individuels — égaux ou inégaux en *durée* — pour former le plus petit rythme possible; une seule longue de deux ou trois temps simples ne peut donner naissance à un rythme.

58. — Voici une série de sons inégaux en durée :

(M.M. ♪ = ▪ = 132.

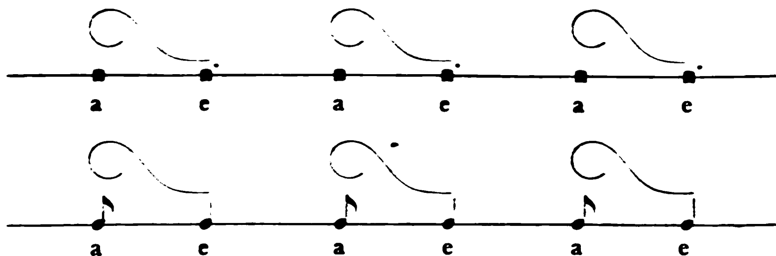


Fig. 20

Nous disons en *durée*, car, pour le moment, il n'est pas question de *force*. Le rôle de la *force* dans l'organisation du rythme sera expliquée plus loin; la *durée* seule est *en cause dans ce chapitre.* Il ne faut pas s'embarrasser de deux notions à la fois sous peine de confusion et d'erreur.

Chantons notre série inégale (1); (fig. 20) aussitôt s'éveille en

(1) Ici le maître fera chanter à l'élève la série des notes sur telles voyelles ou syllabes qu'il lui plaira (mais *pas de mots*) et sur le ton qui conviendra le mieux à la voix de l'élève, à l'unisson. Il lèvera vivement la main sur la brève et l'abaissera sur la longue en suivant le tracé graphique de la courbe.

Nous avons groupé à la fin de cette première partie, dans un chapitre spécial intitulé *Chironomie du Mouvement Rythmique*, toutes les règles concernant les gestes manuels par lesquels le directeur d'un chœur grégorien peut indiquer le rythme et conduire ses chanteurs. Le maître devra au plus tôt se bien pénétrer de ces principes, afin de les faire connaître à ses élèves. Chaque exemple, chaque exercice sera toujours accompagne d'une courbe plus

nous le sentiment très net *qu'une relation intime s'établit entre la brève et la longue.*

59. — Quelle est cette relation?

La *brève* paraît un début, un point de départ, un élan; elle semble animée, vivante; *elle est en mouvement.*

La *longue*, au contraire, paraît une fin, une arrivée, une cadence ou chute; *elle est un arrêt, un repos;* repos *provisoire* pour les deux premières longues, *définitif* pour la dernière.

60. — Point n'est besoin de texte, de vieux parchemin, pour nous enseigner cette vérité: elle est en nous; et le sauvage sans culture, lui-même, ne peut pas l'ignorer, ne pas la sentir.

C'est le rythme et le mouvement iambique, rythme primordial et naturel, composé d'une brève (◡) et d'une longue (—). « L'iambe, dit Aristote, (*Rhét.* III, 8.) est le discours ordinaire, et c'est naturellement en iambes que l'on s'exprime. »

61. — Point n'est besoin de barre de mesure; la musique moderne écrit ce rythme de la façon suivante:

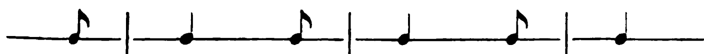


Fig. 21

Et ce sentiment d'élan et d'arrêt sera d'autant plus vif que la note brève sera elle-même plus rapide. Par exemple, en musique moderne:

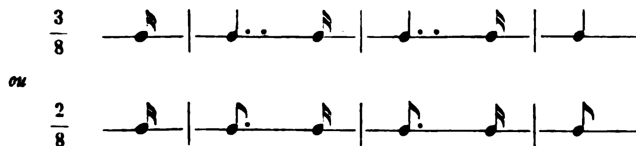


Fig. 22

ou moins compliquée, représentant graphiquement le rythme. La main de l'élève devra toujours en chantant reproduire cette courbe. Il s'habituera ainsi peu à peu à dessiner le *rythme*, comme l'élève, en musique moderne, s'habitue à battre la mesure.

Il va sans dire que, pour l'exécution des exemples, nous supposons connus de l'élève les premiers principes de l'attaque du son, de la pose de la voix, etc. Pour l'étude de ces principes nous renvoyons le lecteur aux traités spéciaux, ou à notre *Solfège* qui sera publié après le présent ouvrage.

Le rythme chevauche donc sur les mesures et il faut se faire une véritable violence pour chanter :



Fig. 23

et plus de violence encore pour la formule suivante :



Fig. 24

62. — Le signe rythmique , à l'instar de la liaison dans la musique moderne, indique l'union intime qui doit exister entre l'élan et le repos de chaque rythme. Nous y avons ajouté la boucle du début pour signifier l'élan qui caractérise cette partie du mouvement rythmique.

63. — Or, si l'on a bien compris, bien *expérimenté surtout*, ce mouvement d'élan et de repos, on a pénétré l'essence du rythme. Ces *élans* suivis de *repos*, de *chutes*, de *cadences*, cette marche de la voix; cette ondulation sonore que nous sentons en nous-mêmes, que nous comprenons, cette relation harmonieuse, vivante, qui s'établit entre les notes brèves et longues dès que nous chantons, cette suite de notes inégales, voilà le *Rythme* dans sa notion foncière et primordiale.

Grâce à lui, deux notes naguère isolées, sans relations entre elles, ne font plus qu'une entité, qu'un mouvement rythmique: premier effet synthétique que nous voyons produire au rythme. C'est le rythme au premier degré, le rythme simple ou élémentaire.

64. — Remarquons-le bien; la différence de quantité, de longueur, entre les deux notes a seule suffi pour produire le mouvement rythmique, sans le secours ni de la *force*, ni de la *mélodie*. Ces nouveaux éléments, lorsque nous les emploierons, auront pour fonction de renforcer, de rendre plus sensibles, plus

intelligibles et plus agréables les mouvements d'élan et de repos, mais ils ne sont pas nécessaires à leur fonctionnement (1).

65. — Le rythme *simple* ou *élémentaire ternaire* se compose d'*un seul mouvement rythmique* comprenant un seul élan et un seul repos :

le premier temps à l'élan,
le deuxième et le troisième temps au repos :

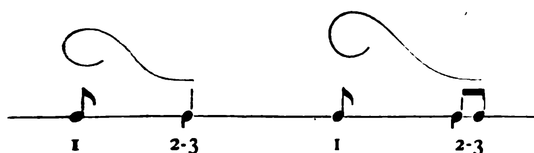


Fig. 25

Dans les séries de notes brèves et longues (fig. 20-21-22, 26-27) il y a donc autant de *rythmes simples* qu'il y a d'élans et de repos, deux dans la figure 25, et trois dans les figures 20-21-24, 26-27.

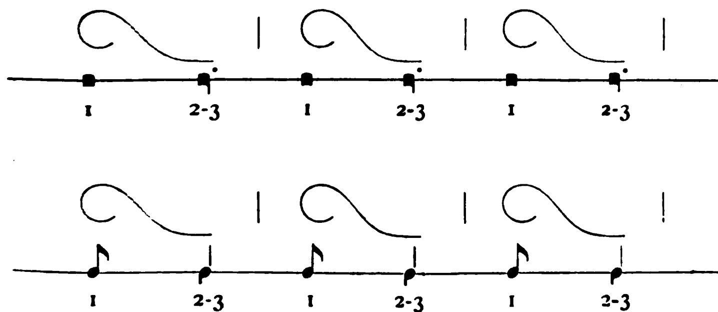


Fig. 26

(1) Il y a longtemps que l'importance de la longue comme valeur finale des rythmes a été signalée. Aristote nous a dit déjà que l'iambe, une brève et une longue, est le rythme ordinaire du discours. Voici un autre texte non moins curieux. : « La forme péon (∪ ∪ ∪ —, cĕlĕrĭtās) est apte à terminer la phrase, au lieu qu'une syllabe brève, à raison de sa faiblesse, rend la phrase mutilée et boiteuse. *C'est donc sur une longue* que la phrase se reposera, pour que la fin en soit sensible, non seulement en vertu de la volonté de celui qui écrit, ni en vertu d'une indication graphique matérielle (le point), mais en vertu du rythme qui en est l'achèvement. » Cf. Aristote. *Rhét.* III, 8.

66. — *Stanguette.* — Nous séparons chaque rythme par une petite stanguette (1).

67. — *Episème.* — De plus nous indiquons la cadence, la fin, le repos de chaque rythme par un petit trait, épisème (ἐπίσημα) ajouté à la note qui reçoit ce repos.

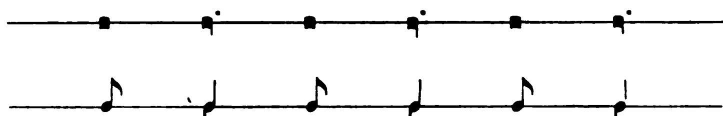


Fig. 27

68. — Quand nous parlons d'*élan* et de *repos*, il ne faut pas croire qu'il n'y a là qu'une manière de dire, qu'un procédé quelconque, commode à la vérité pour expliquer le rythme, ou diriger un chœur, par le levé et le baissé de la main, mais qu'on peut accepter ou écarter à volonté sous le prétexte qu'il ne répondrait à rien d'objectif. Non, le phénomène sonore renfermé sous ces mots *élan*, *repos*, est aussi objectif, aussi réel que l'acuité, la force, le timbre, la durée des sons.

69. — La confusion entre le mouvement rythmique lui-même, objectif ou subjectif, d'une part, et, de l'autre, les procédés que nous inventons pour l'exprimer ou le figurer, mots ou notations, doit être soigneusement évitée.

Sans doute, lorsque nous parlons de hauteur, d'acuité, de force, etc... les expressions employées sont métaphoriques, symboliques; elles le sont exactement au même titre lorsque nous parlons de *mouvement* rythmique, d'*élan* et de *repos*. Notre langage n'est tel que parce que les sons et leurs qualités, y compris le mouvement rythmique, ne peuvent être directement ni représentés, ni exprimés, à cause de leur nature impalpable, invisible. Il faut avoir recours à des *symboles ;* c'est ce que le langage a fait dans tous ces cas (2).

(1) On ne doit pas confondre cette stanguette avec la barre de mesure de la musique moderne. En musique les rythmes chevauchent sur les mesures, comme on a pu le comprendre dans l'exemple cité plus haut. — fig. 21 —

(2) Cf. *Paléogr. Mus.* I, 98; VII. 193.

Mais ce recours à l'image empruntée n'enlève rien à la réalité des caracteres distinctifs des sons : changer, dans une mélodie, une note grave en une note aigüe, ou vice versa, c'est la bouleverser ; de même, changer dans une mélodie la place régulière des *élans* et des *repos*, ou pour parler à la manière moderne, la place des *levés* et des *frappés*, c'est encore la bouleverser. Reculez ou avancez les barres de mesure dans une pièce de Beethoven, de Mozart, de Wagner, tout sera saccagé. Rien donc de plus réel que l'élan et le repos des sons.

70. — *L'ictus rythmique, sa place.* — Dans *un rythme simple*

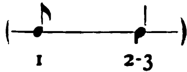


Fig. 28

il y a autant d'ictus *individuels* qu'il y a de notes exprimées distinctement. Ici, il y en a deux, mais il n'y a qu'un ictus *rythmique. Cet ictus du rythme* se trouve au point *d'arrivée* du rythme, sur la note de *repos*, 2. Le premier ictus individuel, 1, se trouvant au *levé*, est considéré comme n'ayant pas *d'ictus* dans l'entité rythmique. Il reste simplement ictus *individuel*, mais, tout en entrant dans le rythme, il n'est pas l'ictus du *mouvement rythmique.*

Ce qui caractérise essentiellement l'ictus rythmique, c'est qu'il se trouve toujours au point d'arrivée, d'appui, de repos, d'un rythme simple (1).

71. — *L'ictus rythmique, sa nature.* — Les ictus rythmiques sont les *temps porteurs* du rythme (2).

L'ictus, le touchement, l'appui rythmique, — tous ces termes sont également bons pour le désigner — n'est pas nécessairement un temps fort, c'est seulement le point où le rythme se pose ou s'appuie, pour reprendre sa marche ou la terminer. L'oreille et le sentiment le distinguent à ce seul caractère d'arrivée, d'appui, de repos. Rien de plus : il ne s'agit pas encore de force ou de faiblesse. Ne confondons pas les phénomènes *quantitatifs* et *rythmiques*, que nous expliquons en ce moment, avec les phénomènes *dynamiques* dont nous parlerons bientôt.

(1) Afin d'écarter toute équivoque et de donner à notre enseignement la clarté requise, nous marquons, dans les premières pages de cet ouvrage, au moyen de l'*épisème*, *tous* les ictus rythmiques. Plus loin, lorsque le lecteur se sera suffisamment familiarisé avec la théorie du rythme grégorien, nous supprimerons ceux dont l'usage n'offre aucune difficulté, pour employer seulement ceux qui sont marqués dans nos éditions liturgiques rythmées.

(2) L'ictus rythmique correspond au temps frappé de la musique moderne.

§ 2. — Rythme égal ou spondaïque.

72. — Le mot *spondaïque* est pris ici dans le sens de rythme de deux sons égaux en durée. Voici une suite de sons égaux ; comment les rythmer ?

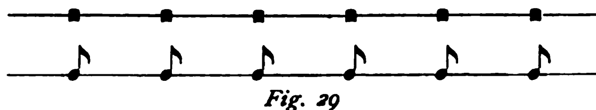


Fig. 29

Il faut leur appliquer les principes qui ont été déjà décrits donner de la vie, de l'animation, de l'élan, du mouvement au premier temps, et au second un allongement, si minime soit-il, ou au moins le sentiment d'un temps de repos provisoire, d'un simple temps d'appui.

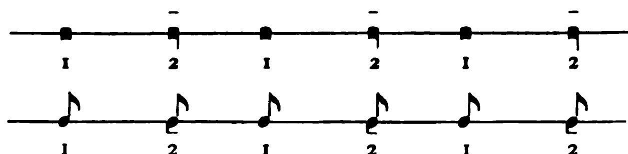


Fig. 30

en musique :

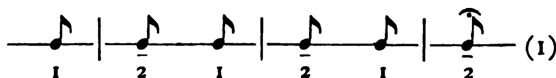


Fig. 31

73. — L'ictus rythmique devient ainsi, sinon le temps de repos définitif, du moins le temps d'appui, de touchement du rythme. Celui-ci ne s'arrête pas, mais on sent que c'est là qu'il pourrait s'arrêter, et c'est là que, de fait, au dernier temps il suspend sa marche.

74. — Le rythme égal n'est donc que la réduction du rythme inégal ternaire, rythme primordial et naturel.

75. — En résumé, dans le rythme naturel, au *temps levé* appartient la *brièveté ;* au *temps baissé* appartient la *longueur.*

(1) Les barres de mesure sont inconnues au plain-chant; lorsque nous les écrivons, c'est uniquement comme un moyen de démonstration afin de nous faire mieux comprendre des musiciens modernes.

Dans un rythme ternaire, iambique, il y a *un* temps à l'*élan*, *deux* temps au *repos*.

Dans un rythme égal, spondaïque, il y a *un* temps à l'*élan*, et au repos, *un* temps très légèrement élargi ou marqué d'un simple appui.

76. — Les rythmes primitifs ou *élémentaires* se réduisent donc à deux :

Rythmes *spondaïques* à *temps égaux* :

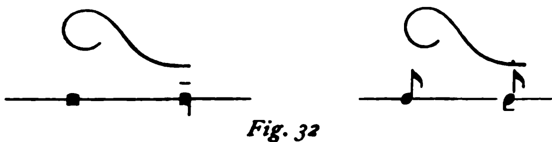


Fig. 32

Rythmes *iambiques* à *temps inégaux* :

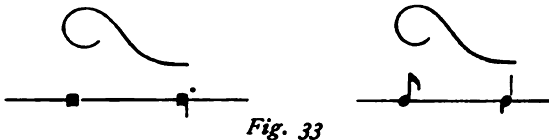


Fig. 33

Les autres sortes de rythmes, quels qu'ils soient, ne diffèrent de ces rythmes fondamentaux que par l'écriture et sont réductibles à ces deux formes.

77. — La théorie du rythme ainsi comprise est d'une extrême simplicité, et il est très facile, son principe une fois connu, de se rendre compte de la construction des périodes musicales, même dans les cas où l'ordonnance régulière des élans et des repos est le plus troublée et le plus complexe, ce qui est fréquent dans la musique palestrinienne et surtout dans la moderne, mais ne se présente jamais dans la cantilène grégorienne.

§ 3. — Réduction de ces deux motifs rythmiques à un principe unique : l'élan et le repos.

78. — Il est possible de pousser plus loin encore la simplification du rythme. Les types primitifs (*Fig. 34*) et (*Fig. 35*) doivent être réduits à un principe simple et unique. Ces deux

motifs ne sont que deux variations d'une seule et même forme fondamentale : *élan-repos*.

Ce *mouvement unique* avec son début et sa fin, son *élan* et son *repos*, (1) est l'élément essentiel et en même temps le moins *matériel* du rythme ; par suite le plus difficile, non pas à saisir, mais à expliquer. Il est la *forme*, *l'âme* du rythme ; il est le rythme lui-même. La *force* ne servira qu'à le compléter, à l'affermir, à l'embellir ; la *mélodie* ne sera rien sans lui, et l'*harmonie* elle-même devra le suivre et marcher pas à pas avec lui.

Voilà enfin mis à nu et dans toute sa simplicité le fondement sur lequel repose le rythme ; rythme de toutes espèces —, instrumental, vocal, poétique, oratoire, orchestique — ; rythme de tous pays, de tous temps, car ce fondement repose sur la nature humaine.

§ 4. — **Corollaires.**

79. — De ce principe fondamental du *mouvement rythmique* découlent plusieurs corollaires importants.

80. — *a*) *La longueur d'un son* — note ou syllabe — est, dans le mouvement naturel du rythme, le signe de la fin des rythmes.

(1) M. H. Riemann à propos de ces expressions nous dit : " Dom Mocquereau... hat meine Termini „ schwer " und „ leicht " mit „ lourd " und „ léger " wörtlich übersetzt, dafür aber im Verlauf seiner eigenen Darstellung die zweifellos viel besseren, élan (für Auftakt) und repos (für Schwerpunkt) substituiert (S. 172), auf die ihn die antiken Termini Arsis et Thesis (Hebung und Senkung [Aufsetzen] des Fusses) gebracht haben. Elan und repos sind noch viel universeller und philosophisch tiefgründiger, da sie zugleich die Zusammengehörigkeit der beiden Elemente in dieser Folge : élan-repos selbstverständlich machen und die gegenteilige Bezeichnung direkt naturwidrig erscheinen lassen. Cf. *Die Musik*. an. 1903-1904, cahier 15, p. 159. *Ein Kapitel vom Rhythmus.*

C'est-à-dire : Dom Mocquereau... a traduit littéralement mes termes *schwer* et *leicht* par *lourd* et *léger*, mais dans le cours de sa propre exposition il y a substitué, ceux, assurément bien meilleurs, d'*élan* (pour Auftakt) et de *repos* (pour Schwerpunkt), expressions qui lui ont été suggérées par les termes antiques d'*arsis* et de *thésis* (élévation et abaissement (pose) du pied.) *Élan* et *repos* sont des termes beaucoup plus universels et ont une portée philosophique beaucoup plus grande, puisque tout à la fois ils font comprendre d'eux-mêmes quelle est la corrélation des deux éléments quand on les a fait suivre dans cet ordre : *élan-repos*, et montrent que si l'on intervertit les termes, on obtient un résultat contre nature. "

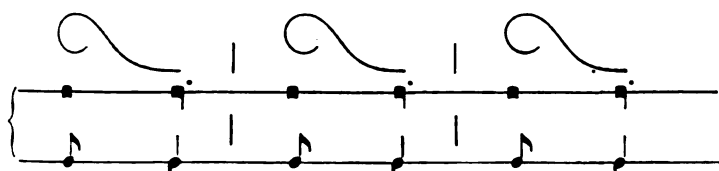


Fig. 36

81. — *b*) *Union indissoluble de l'élan et du repos.* — « Pour avoir une intelligence exacte du rythme, il faut observer que le mouvement qui compose un rythme est *un*. Si on parle de deux temps, l'*arsis* (élan) et la *thésis* (repos) (1), ce n'est pas qu'on puisse les séparer. Il n'y a là que deux phases d'un mouvement *un* et *indivisible*, qui, s'il n'est pas tel, devient incomplet et avorté. Il faut donc, en théorie comme en pratique, veiller toujours à la continuité du mouvement rythmique qui fait son unité (2).

Tout doit tendre à faire ressortir cette unité intrinsèque. « Il est nécessaire... que ces deux parties, l'arsis et la thésis (l'élan et le repos) s'appellent l'une l'autre, conduisent la voix de l'une sur l'autre, en sorte que la seconde arrive comme la suite de la première » en la même sorte que le repos est la suite nécessaire du mouvement.

82. — *c*) *La thésis ou repos clôt le rythme élémentaire et tous les rythmes parfaits.* Rien n'est plus clair pour les petits motifs rythmiques :



Fig. 37

Et, si à ce premier rythme élémentaire, succède un autre rythme de même nature, de nouveau la thésis, le temps de *repos* de ce second rythme lui sert de conclusion, et ainsi de suite pour les incises, les membres de phrase, les périodes, qui toutes se

(1) Sur ces expressions arsis et thésis, Cf. plus loin n° 169 et ss.

(2) Cf. R. P. LHOUMEAU, *Rythme du Chant Grégorien*, p. 85.

terminent régulièrement *sur la thésis*, c'est-à-dire sur la note de repos :

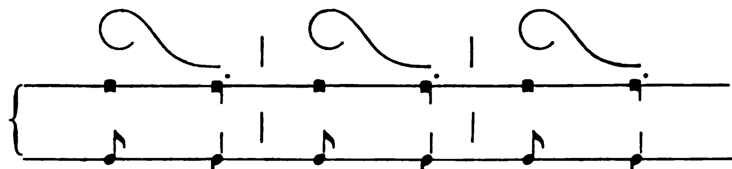


Fig. 38

Le repos, l'arrêt — *mora ultimæ vocis* — est l'un des éléments les plus importants du rythme. Un discours, une pièce musicale sans repos manque de rythme. Ce qui n'a pas de terminaison est désagréable. Or il n'y a de repos que sur la thésis (1).

83. — Règle fondamentale : AU TEMPS DE REPOS, À LA THÉSIS APPARTIENT UNIQUEMENT, DANS LE RYTHME NATUREL, DE FERMER LES INCISES, LES MEMBRES DE PHRASE ET LES PHRASES.

Les mots *élan* et *repos*, arsis et thésis, sont tellement clairs, ils représentent si parfaitement la réalité à la fois objective et subjective, qu'il serait à peine nécessaire de formuler cette règle, si l'oubli presque général de la nature intime du rythme ne nous forçait à l'expliquer jusque dans ses parties les plus simples, les plus indiscutables.

84. — *d) Le rythme marche nécessairement à pas binaires et ternaires.* — *A pas binaires :* rien de plus naturel, puisque, après un premier ictus ou *appui*, il faut nécessairement un nouvel élan pour aboutir à un nouvel appui ; deux *ictus rythmiques* ne peuvent pas se suivre immédiatement :

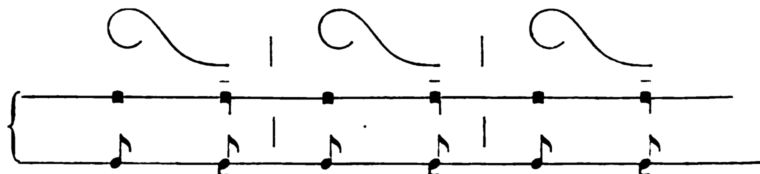


Fig. 39

(1) Cf. ARISTOTE, *Rhét.*, III, 8.

Et ainsi de suite de deux en deux unités.

A pas ternaires : La marche rythmique ternaire

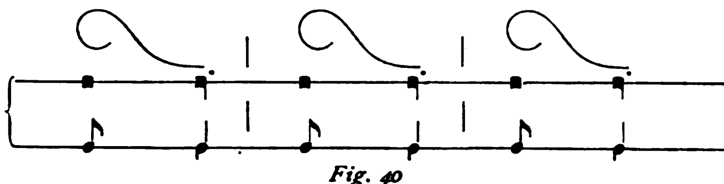


Fig. 40

peut être considérée comme une dilatation du rythme binaire. Ainsi que le fait remarquer M. H. Riemann (*Dictionnaire de musique*, au mot *métrique*), le motif A n'est

Fig. 41

qu'une modification en somme légère de B

Fig. 42

En effet, la dernière note du rythme binaire, avons-nous dit, est un appui, une arrivée, un *repos*. Or, ce repos, même *provisoire*, a toujours une tendance à s'allonger ; de là un certain élargissement de la note ou syllabe qui sert d'appui. Le rythme A n'est qu'une sorte de régularisation quasi mathématique de la marche, l'augmentation irrationnelle de la durée (rythme B) étant logiquement organisée de la façon la plus simple qu'on puisse imaginer, par l'addition d'un temps à la thésis.

85. — *e) Le rythme peut adopter comme il lui plaît :*

1° Une marche régulièrement binaire ; } c'est la forme
2° Une marche régulièrement ternaire ; } *mesurée*

3° Une marche mixte et *libre* dans laquelle se succèdent dans un mélange harmonieux les rythmes binaires et les rythmes ternaires.

86. — Tous ces rythmes sont dans la nature. La marche de l'homme est binaire ; sa respiration est ternaire. Quant au rythme mixte et libre, il est partout autour de nous ; c'est même l'état ordinaire des mouvements rythmiques dans les éléments. Les ondulations sonores et visibles des flots de la mer, les mouvements

des montagnes, les ondulations de la moisson, le bruit du vent, etc. tout cela est pour la vue et pour l'ouïe merveilleusement rythmé, *nombré;* mais tout cela échappe à une marche régulière. Ceux qui affirment que le *rythme libre* ou *mixte* est le plus naturel des rythmes ont peut-être raison; car tout dans la grande nature, sans échapper ni au rythme, ni au nombre, ni à la proportion, ni à l'harmonie, est soustrait aux lois mathématiques et artificielles qui règlent trop souvent ce qui est le fruit du génie créateur de l'homme.

87. — En somme, toutes les FORMES rythmiques — elles sont légion — peuvent être ramenées à ces deux catégories :

1° Forme *libre* (*soluta*) ou *nombre ;*

2° Forme *mesurée* (*vincta*), liée, enchaînée, par une marche régulière, par la *mesure.*

A ces deux FORMES, s'appliquent, avec une égale facilité, les différentes MATIÈRES rythmiques : sons purs, paroles, gestes.

88. — Donc, par exemple :

Le *rythme libre* sera *musical,* s'il s'applique aux sons purs; exemple : les mélismes du chant grégorien.

Le *rythme libre* sera *oratoire,* s'il s'applique à la parole; exemple : discours de Cicéron, (*numerus oratorius.*)

Le *rythme libre* sera à la fois *musical et oratoire* s'il s'applique en même temps (ou successivement) à deux matières, sons purs et paroles. C'est le cas pour le chant grégorien.

89. — De même

Le *rythme mesuré* sera *musical,* s'il s'applique aux sons purs; exemples : tous les genres de musique instrumentale.

Le *rythme mesuré* sera *oratoire,* s'il s'applique aux paroles; exemple : la poésie.

Le *rythme mesuré* sera *musical et oratoire,* s'il s'applique à la fois aux sons et à la poésie.

Les quelques divisions que nous venons d'énumérer — il y en a d'autres — suffisent pour indiquer la place occupée par le rythme grégorien dans l'ensemble de la géographie rythmique.

90. — Par suite, les qualificatifs, *libre* ou *mesuré,* indiquent la *forme* du rythme; les qualificatifs, *musical* ou *oratoire,* indiquent seulement la *matière* informée par le rythme.

91. — Le rythme, ou *nombre musical grégorien*, appartient au *rythme libre* (*solutus*), et, sous le rapport dont nous avons parlé, (nº 86) ce rythme est plus naturel que le rythme régulièrement mesuré.

92. — *f*) *Analyse élémentaire d'une succession de rythmes simples. Sa nécessité, sa nature.* — Cette analyse est précisément celle que nous venons de faire. Elle consiste à négliger momentanément l'étude des grandes divisions rythmiques, phrases, membres, incises, pour concentrer l'attention sur les degrés les plus infimes de l'échelle rythmique : le rythme élémentaire, avec son élan et son repos. Cette analyse tient compte uniquement des plus petits éléments du rythme, elle les dissèque, pour ainsi dire, afin d'en étudier et d'en constater la construction anatomique. Elle considère chaque rythme, iambique ou spondaïque, inégal ou égal, à part et comme complet, donnant à chacun son élan et son repos.

Dans cette analyse, *tout ictus rythmique est nécessairement thétique, et seulement thétique,* parce que tout ictus rythmique est le point d'arrivée ou de cadence d'un élan qui l'a précédé ; cet ictus termine le rythme ; le levé qui vient ensuite appartient au rythme suivant :

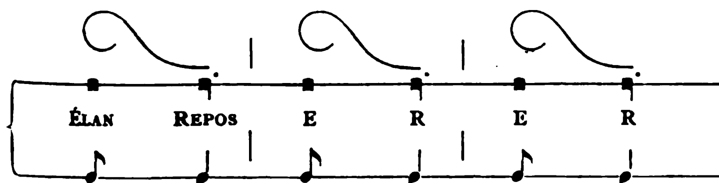


Fig. 43

93. — Connaître l'analyse élémentaire d'une mélodie et la place de tous les ictus rythmiques est sans contredit d'un grand secours pour l'exécution et d'une nécessité absolue pour l'harmonisation (1) ; mais se servir *pratiquement* de cette connaissance pour détailler, déchiqueter un à un les rythmes simples et réduire la mélodie en miettes serait faux, inepte, inesthétique.

La connaissance anatomique du squelette humain est nécessaire au peintre, au sculpteur, mais elle n'est que le point de départ

(1) En musique moderne, en musique palestrinienne nous connaissons sans hésitation la place de tous les ictus rythmiques.

pour la réalisation de son idéal. Ainsi cette distinction os par os, rythme par rythme, de la mélopée jusqu'en ses derniers éléments doit-elle demeurer surtout dans le domaine de l'analyse théorique.

94. — Cependant elle ne peut être négligée : de même que le squelette humain est à la base des plus belles productions de la sculpture, ainsi les faits que nous révèle cette analyse élémentaire sont à la base des plus belles constructions rythmiques. Cette analyse a sa nécessité, moins pour elle-même, que parce qu'elle nous conduit à la synthèse du *temps composé*. Cette synthèse consiste à ne compter que pour un seul temps rythmique les *deux* ou *trois* unités simples qui se trouvent entre les deux ictus successifs déterminés par la marche des rythmes élémentaires.

95. — *Analyse par temps composés.* — L'analyse de la phrase musicale ne se fait plus alors par une succession haletante, une répétition entrecoupée des rythmes élémentaires :

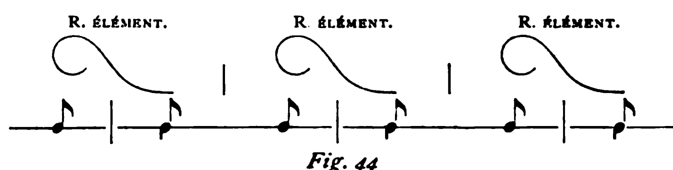


Fig. 44

mais bien par une succession large, calme, des *temps composés* intimement liés entre eux :

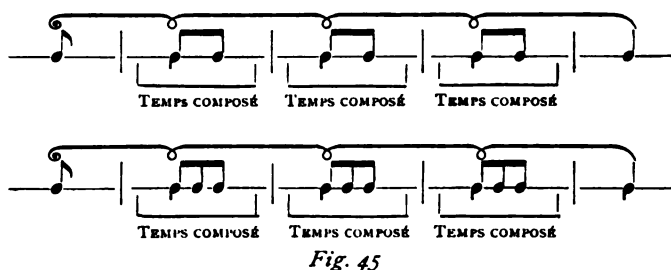


Fig. 45

Cette analyse de la phrase musicale, nous la nommons *analyse par temps composés*. Elle est plus noble, plus esthétique, plus réelle aussi que l'analyse par rythmes élémentaires ; elle en conserve tout ce que celle-ci contient d'essentiel, c'est-à-dire tous les ictus rythmiques, et en écarte l'essouflement pénible qui la caractérise.

Avec cette analyse, nous nous élevons d'un degré dans la connaissance du grand rythme.

Nous en parlerons plus loin. (Cf. n. 125).

ARTICLE III. — LE RYTHME ET LA FORCE DES SONS.

ORDRE DYNAMIQUE.

§ 1. — Modifications dynamiques, leur triple but.

96. — Jusqu'ici le *mouvement rythmique* s'est manifesté à nous au moyen des seuls phénomènes appartenant à l'*ordre quantitatif* — durée variée des temps simples — ; maintenant il faut ajouter à ce premier ordre, les phénomènes d'intensité qui relèvent de l'*ordre dynamique :* force et faiblesse des sons, *crescendo* et *decrescendo* des séries de notes ou de syllabes.

97. — Les modifications dynamiques ont un triple but :

a) Elles augmentent l'unité du rythme ; elles réunissent en un seul mouvement dynamique, croissant ou décroissant, sons, notes, syllabes, mots et phrases. Elles ajoutent à la synthèse quantitative qui a déjà produit le rythme, un nouvel élément synthétique, l'intensité ;

b) Elles contribuent, comme les brèves et les longues, à manifester l'élan et le repos du rythme ; elles rendent plus sensibles son mouvement et sa vie ;

c) Par là-même, elles sont un de ses plus beaux ornements.

Ces modifications de la force ont naturellement une action très puissante sur les *grands rythmes*, mais déjà elles se font sentir même dans les rythmes les plus simples.

§ 2. — Deux sortes de cadences ictiques relativement à l'intensité.

98. — Cependant il n'en est pas de la dynamie, du moins dans les petits rythmes, comme de la longueur dont la place naturelle est au repos.

Un rythme parfait ne peut se passer de la force et de la faiblesse des sons ; *mais rien dans sa constitution native n'exige une place réservée plus spécialement à l'intensité.* En d'autres

termes, l'intensité joue indifféremment son rôle soit à l'élan, s au repos.

99. — Un peintre traçant une courbe A B C est libre de r forcer ses couleurs soit à la retombée C (fig. 47), soit au départ (fig. 48), soit au milieu B (fig. 49), de sa ligne.

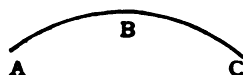


Fig. 46

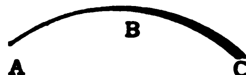


Fig. 47

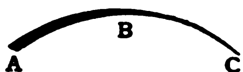


Fig. 48

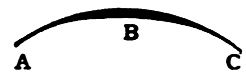


Fig. 49

Dans tous ces cas, la courbe reste la même. Il n'y a qu'*une se courbe*, qu'*un seul rythme* graphique, de même longueur, sous tr aspects différents. L'œil en suit le développement avec une ég facilité.

Le musicien, lui aussi, est libre de distribuer les nuances infin de l'intensité des sons sur tout le parcours de sa ligne rythmiq comme dans les exemples suivants :

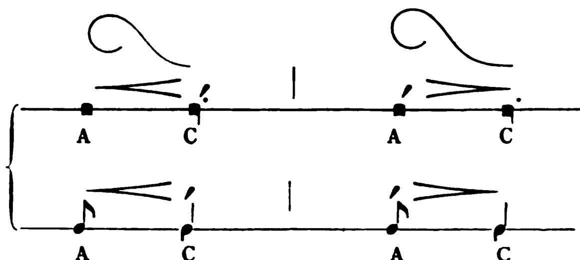


Fig. 50

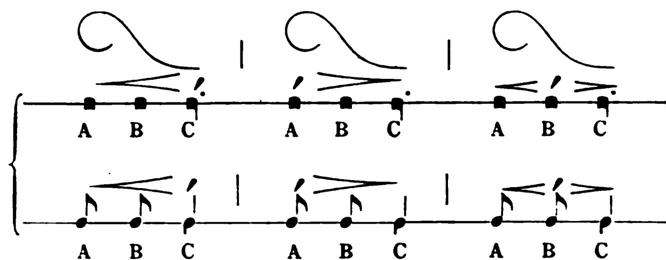


Fig. 51

Dans ces deux exemples, le mouvement est le même, quoiqu'il se présente sous deux (fig. 50) ou trois (fig. 51) aspects différents; néanmoins l'oreille les saisit avec une égale aisance. L'effet enveloppant et synthétique des mouvements dynamiques se fait sentir aussi bien dans le *crescendo* que dans le *decrescendo*.

100. — Il y a donc deux sortes de rythmes relativement à l'intensité.

a) Le rythme ictique fort, dont la thésis ou le repos est plus fort que l'élan ;

b) le rythme ictique faible, dont la thésis est plus faible que l'élan.

Ces rythmes sont dits *ictiques*, parce que leur chute coïncide avec l'ictus rythmique.

101. — La localisation de la force est déterminée par des circonstances extérieures et accidentelles, par la volonté de l'artiste, du musicien ou du poëte ; par le génie de la langue, l'accent, le mot ; par la forme mélodique, par la logique et l'expression de la phrase.

Le musicien peut, dans son œuvre, employer exclusivement l'un ou l'autre de ces rythmes ou les mélanger. C'est ce qu'on rencontre à chaque page de la musique classique, de l'antique polyphonie et du chant grégorien.

§ 3. — Puissance unifiante de la force.

102. — Si l'on veut pénétrer le rôle de la force dans le rythme, il faut bien se garder de croire que son but est de créer la mesure au moyen d'un coup fort, d'une sorte de décharge dynamique se produisant de deux en deux ou de trois en trois unités. L'apparition des temps forts, dit-on, à distances égales ou inégales, est ce qui constitue la mesure. Voilà bien l'idée étroite et matérielle que l'on se fait de la mesure et du rôle de la dynamie.

Employée ainsi la force, sans doute, donne le jour à des mesures, à des groupes binaires ou ternaires ;



Fig. 52

mais à des groupes isolés, entre lesquels elle creuse un fossé. C'est dans les morceaux d'inspiration le plus basse, de création le plus triviale, qu'apparaissent le plus les saccades métriques de la dynamie, comme aussi dans les exécutions les plus mauvaises que se dévoile le plus le rôle brutal de la force.

103. — L'intensité ne crée ni la mesure, ni le rythme. Elle n'apparaît pas nécessairement sur une note privilégiée, de deux en deux ou de trois en trois. Elle est au-dessus de la mesure, elle appartient au rythme tout entier, et au grand rythme, qui n'a pas besoin d'elle pour organiser le détail de sa marche. Elle ne se répète pas, elle ne s'appuie pas nécessairement sur chaque ictus rythmique; elle dépasse la mesure, dépasse les petits rythmes élémentaires: elle appartient à la phrase, au grand rythme qu'elle englobe tout entier. Elle va, par des *crescendos* ou *decrescendos* progressifs, de note en note, de groupe en groupe, les reliant entre eux, les fusionnant dans une unique organisation. La force est la sève, le sang du rythme; elle suit la veine mélodique, monte, descend avec elle, répandant la vie, la chaleur, et produisant la beauté; aussi l'exposition du rôle de l'intensité est-il bien mieux à sa place dans l'étude de la phrase.

§ 4. — Application pratique des rythmes simples, binaires et ternaires.

104. — Les exercices qui vont suivre sont destinés à faire pénétrer pratiquement dans le sentiment de l'étudiant la notion du mouvement rythmique élémentaire sous ses différentes formes. Ils serviront en même temps de premières études pour l'attaque, l'émission et la pose des sons.

105. — Ils seront exécutés *mezzo forte sur une seule note.* Le professeur la choisira selon la voix de l'élève, de préférence en commençant, vers la partie inférieure de l'échelle vocale; il variera ensuite.

Lorsqu'une note aura été désignée sur le piano ou l'harmonium, le maître exigera une attaque franche et douce, une justesse parfaite, une fermeté exempte de tout trémolo ou chevrotement, une égalité complète des valeurs temporelles, une conduite calme

et tranquille, sans secousse aucune, des *crescendos* et *decrescendos*, enfin une grande douceur, mais une parfaite netteté quoique sans brusquerie, lorsqu'il faudra quitter le son.

106. — Chacun des exercices est noté avec une *intensité* différente. On pourra, dans les débuts, négliger ce détail, bien que très important, afin de concentrer toute l'attention du disciple sur le seul mouvement rythmique, élan et repos. Lorsque ce point sera bien acquis, on y ajoutera les *crescendos* et *decrescendos* ainsi qu'ils sont marqués.

107. — Pendant les exercices l'élève devra toujours dessiner le rythme avec le *mouvement de la main*.

108. — Le *mouvement métronomique* n'est qu'approximatif ; on peut commencer par un mouvement plus lent.

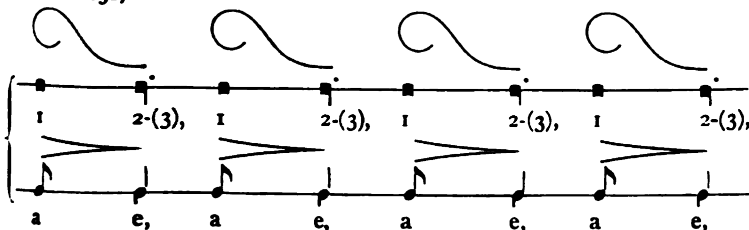
109. — Les *voyelles* a, e — a, e, i — pourront être changées selon la volonté du professeur. Toutes les voyelles devront être successivement employées ; on devra aussi y ajouter les diverses consonnes, *la*, *le*, *li*, *ma*, *mo*, *mu*, etc., mais jusqu'à nouvel ordre on ne devra pas se servir de *mots*.

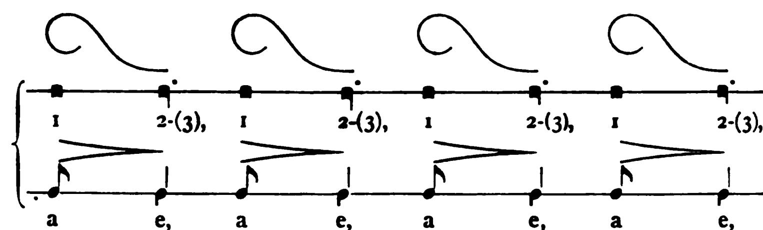
110. — *La respiration* devra être prise après deux, trois, ou quatre groupes rythmiques, mais toujours sur la valeur de la note thétique.

111. — *Les deux notations* pourront servir tour à tour, cependant les musiciens habitués à la notation moderne devront s'en servir en commençant.

EXERCICE I.

Rythme simple ternaire, ictique faible.

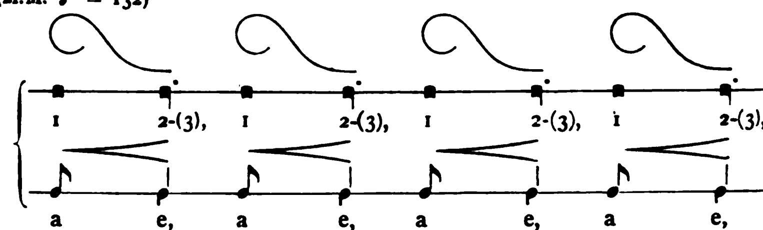


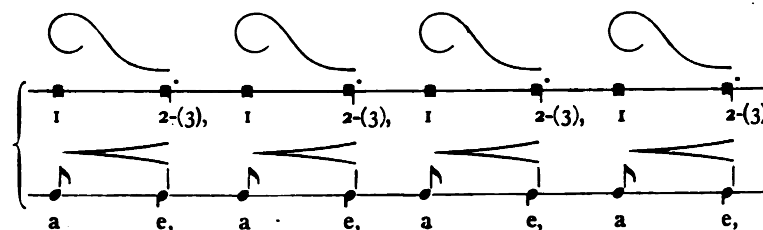


Exercice II.

Rythme simple ternaire, ictique fort.

(M.M. ♪ = 132)

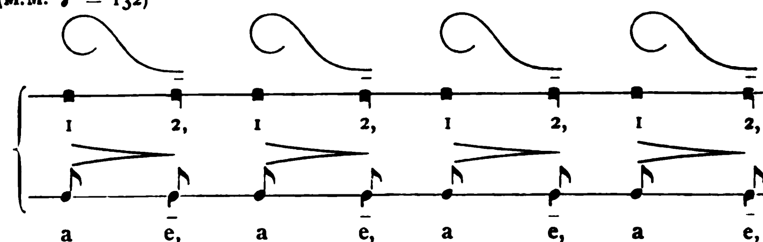


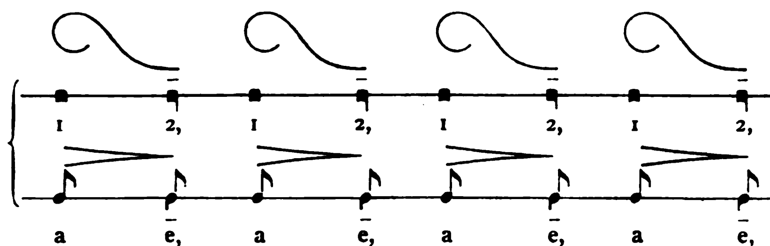


Exercice III.

Rythme simple binaire, ictique faible.

(M.M. ♪ = 132)

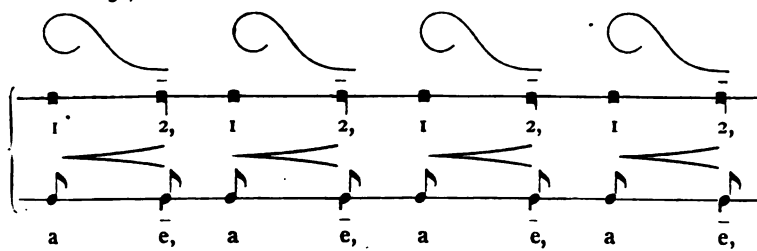


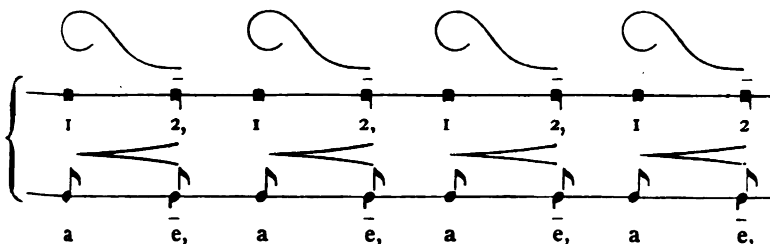


EXERCICE IV.

Rythme simple binaire, ictique fort.

(M.M. ♪ = 132)



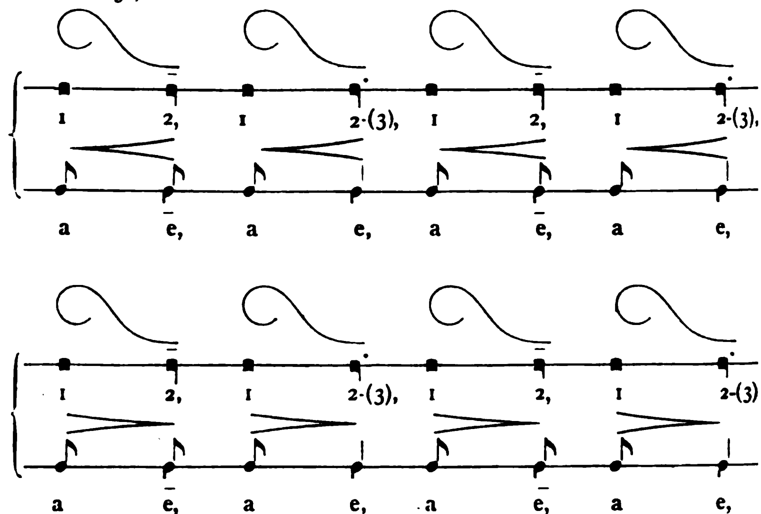


EXERCICE V.

Mélange de rythmes simples, binaires et ternaires,
ictiques forts ou faibles.

Dans cet exercice la respiration ne se prendra que de deux en deux ou de quatre en quatre rythmes, c'est-à-dire sur la thésis longue.

(M.M. ♪ = 132)



ARTICLE 4. — DÉVELOPPEMENT DU RYTHME ÉLÉMENTAIRE.

§ 1. — Développement de l'arsis (élan) et de la thésis (repos).

112. — Le rythme élémentaire est celui qui ne comprend qu'u seul *élan* et qu'un seul *repos*.

Nous ne connaissons encore que les deux formes *égale* et *in gale* du rythme simple ; il y en a d'autres, car l'élan et le repo de ces rythmes peuvent recevoir un développement et être formé par un *temps composé binaire ou ternaire*, (cf. ci-dessus nº 37).

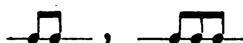


Fig. 53

113. — *Développement de l'arsis.* — L'arsis d'un rythme éléme taire peut être formée :

a) Par un temps simple :

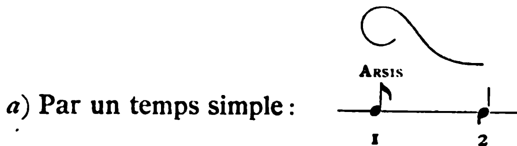


Fig. 54

b) Par un temps composé binaire :

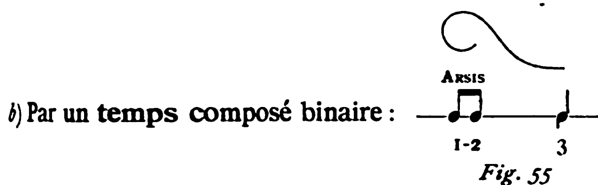


Fig. 55

c) Par un temps composé ternaire :

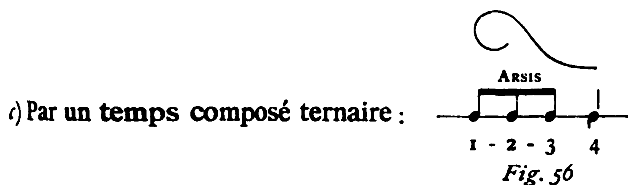


Fig. 56

114. — *Développement de la thésis.* — De son côté, la thésis d'un rythme élémentaire peut, après une arsis unaire, binaire ou ternaire, être formée :

a) Par un temps simple :

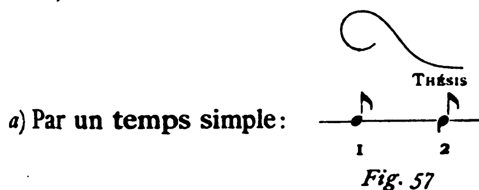


Fig. 57

b) Par un temps composé binaire :

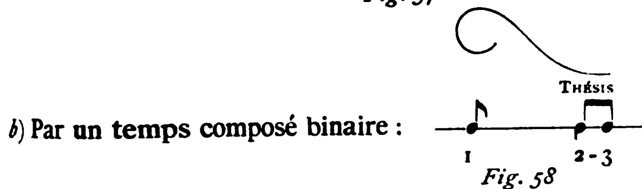


Fig. 58

c) Par un temps composé ternaire :

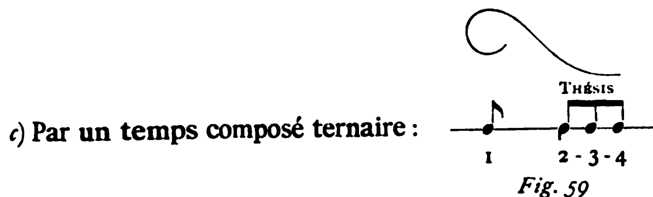


Fig. 59

115. — *Développement à la fois de l'arsis et de la thésis.*

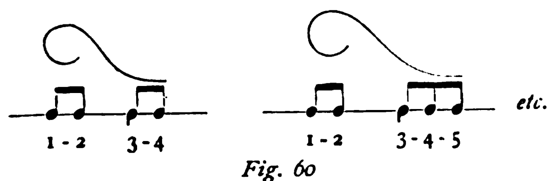


Fig. 60

Nous donnerons plus loin toutes les formes possibles du rythme élémentaire.

116. — Bien que le temps composé soit formé par deux ou trois unités simples distinctes, ce temps ne vaut, dans ces rythmes, *que pour une unité*, — unité complexe et d'un ordre supérieur à l'unité simple.

117. — Le groupement de ces deux ou trois temps simples *en une seule unité* complexe vient :

a) S'ils sont à l'arsis, de l'*élan* unique et *plus ou moins vigoureux* qui leur est imprimé.

b) S'ils sont à la thésis, de la *prolongation*, de l'extension thétique qui leur est attribuée.

118. — Un homme qui veut sauter prend *plus ou moins d'élan*, selon l'espace qu'il doit franchir; *c'est l'éloignement du but à atteindre qui détermine la puissance de son élan.*

Ainsi en est-il du rythme :

Un *faible élan* s'épuise après une seule note, et la chute se fait immédiatement sur la seconde :

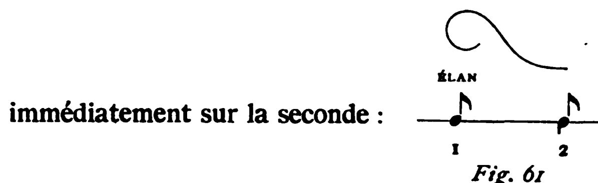


Fig. 61

Un *élan ordinaire* embrasse deux notes et s'achève sur la troisième :

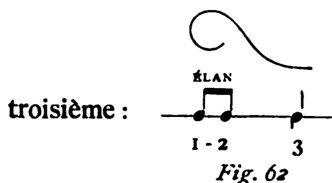


Fig. 62

Un *élan plus soutenu*, plus vigoureux, s'étendra jusqu'à trois notes, et trouvera son repos sur la quatrième :

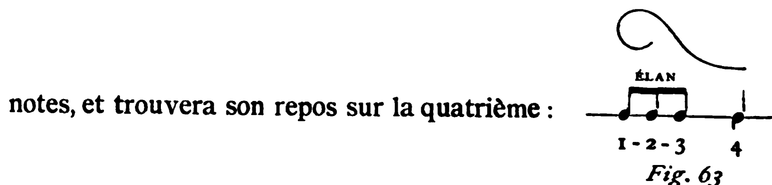


Fig. 63

La réunion de deux ou trois notes dans un *seul temps composé* rythmique arsique vient donc de l'énergie plus ou moins grande de l'élan ; ce qui revient à dire que la formation des *temps composés* est due au rythme, *au mouvement rythmique.*

119. — L'élan pourrait être plus énergique encore ; mais après trois notes, il y aurait *reprise d'élan* deux, trois, quatre fois, dans les grands mouvements rythmiques et mélodiques. C'est le cas pour le *rythme composé.*

120. — La thésis peut recevoir la même extension ou se trouver répétée comme l'arsis. Le repos peut donc se prolonger sur deux ou trois notes et parfois sur deux ou trois *temps composés*, comme nous le verrons aux chapitres consacrés à l'étude des rythmes composés. (135 et ss.)

121. — REMARQUE. — Dans l'analyse par *temps composés*, le temps composé binaire ou ternaire est considéré comme un temps *unique* du rythme. Il est *rythmiquement indivisible ;* les deux ou trois notes qui le forment

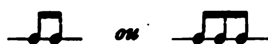


Fig. 64

sont pratiquement si unies qu'elles sont comprises dans l'espace d'une seule arsis ou d'une seule thésis :

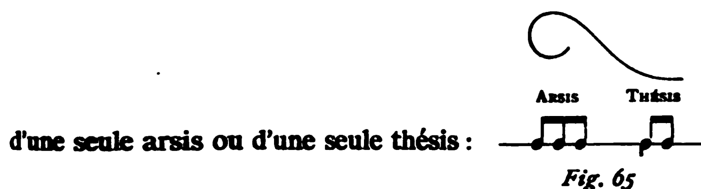


Fig. 65

ce qui apparaît mieux encore si la mélodie se joint au rythme par :
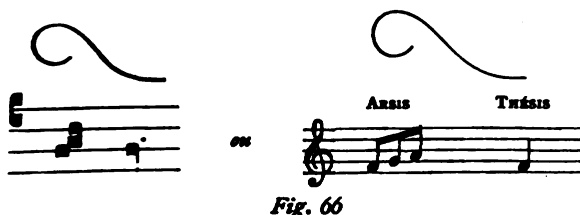


Fig. 66

et plus clairement encore avec des paroles :

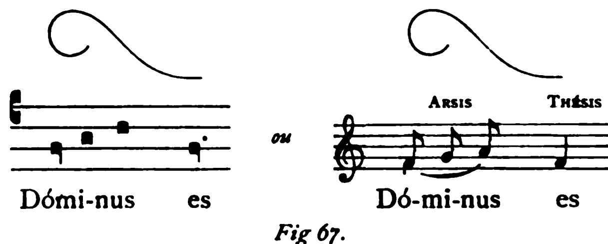


Fig 67.

§ 2. — L'ictus rythmique se place tantôt à l'arsis tantôt à la thésis

122. — La présence à l'arsis de temps composés binaires ou ternaires soulève un nouveau et très intéressant problème.

En effet, si un temps composé ♩♪ ou ♩♪♪ peut

Fig. 68

se trouver soit à l'arsis, soit à la thésis du rythme, il s'ensuit que l'*ictus rythmique* qui commence chaque temps composé peut, lui aussi, trouver place tantôt à l'*arsis*, tantôt à la *thésis*.

Qu'il soit à la *thésis*, nulle difficulté ; car, jusqu'ici dans nos exemples, l'ictus rythmique a toujours coïncidé avec elle.

Mais que cet ictus prenne place à l'*arsis*, ceci semble impliquer une contradiction manifeste. Quel peut bien être l'*élan* d'un ictus rythmique, ou, pour parler plus net, l'*élan d'une thésis ?* Ces deux termes s'excluent l'un l'autre.

123. — Expliquons ce mystère. L'exposition des différentes analyses auxquelles on peut soumettre une phrase mélodique va nous en donner la clé :

a) Analyse rythmique élémentaire ;

b) Analyse rythmique par temps composés ;

c) Analyse rythmique proprement dite ou par membres de phrase, par arsis et thésis.

124. — En *analyse rythmique élémentaire*, l'ictus rythmique est *toujours* et *seulement thétique*, parce qu'il est *toujours* et *seulement*

le point terminus des rythmes simples; il n'a pas d'autre rôle. Dans ce cas, le temps composé n'est pas considéré comme *un seul temps rythmique*, mais il est divisé, en sorte qu'un ou plusieurs de ses éléments forment une arsis, et les autres une thésis.

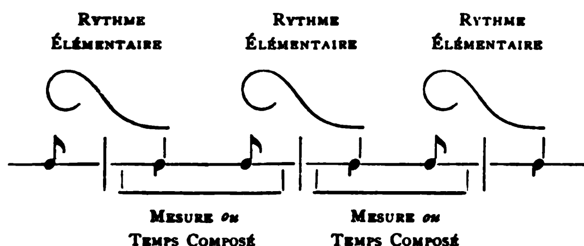


Fig. 69

Ici le dernier temps de chaque mesure, c'est-à-dire la croche remplit, à elle seule et uniquement, la fonction d'arsis; tandis que le premier et second temps de la mesure, représentés par la noire, jouent le rôle de thésis. Chaque petit rythme divise nettement la mesure en deux parties. C'est l'analyse élémentaire.

Sans doute, elle a parfois sa justification et son fondement dans les rythmes objectifs; mais souvent aussi cette décomposition des *temps composés* est impossible; ou, si on l'emploie, elle ne fait que défigurer ou même détruire le dessin rythmique voulu par le compositeur. C'est ce qui arrive dans le cas d'un temps composé binaire ou ternaire tout entier à l'arsis.

Il faut donc écarter l'analyse *élémentaire* pour y substituer l'analyse par *temps composés*, ou mieux encore l'analyse *rythmique proprement dite* par élans et repos.

125. — *Analyse rythmique par temps composés.* — L'*analyse rythmique par temps composés* considère le temps composé, binaire ou ternaire, comme un temps unique, *rythmiquement indivisible.* Elle marque d'un touchement tous les débuts de temps composés (mesures); elle ne distingue pas encore si ces groupes seront, dans le grand rythme, à l'arsis ou à la thésis; elle va de l'un à l'autre au moyen d'une suite de baissés et de touchements, et enchaîne ainsi tous les groupes métriques ou temps composés.

126. — Les rythmes simples développes qui nous occupent en ce moment

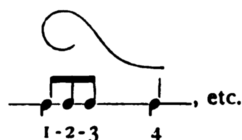


Fig. 70

n'ont donc pas, dans cette analyse, d'arsis au premier groupe ; ce groupe, comme le dernier, est un baissé :

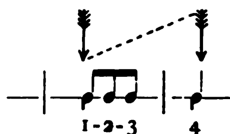


Fig. 71

Les notes 1 et 4, débuts de chaque temps composé, sont marquées de l'ictus :

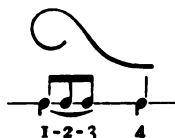


Fig. 72

De là, le nom d'*analyse rythmique par temps composés* donné à ce procédé.

127. — Ce procédé, bien qu'inférieur à l'*analyse rythmique proprement dite*, par élans et repos, est légitime ; il s'appuie sur cette règle fondamentale que le rythme marche à pas binaires ou ternaires (84). Il doit être, en conséquence, à la base de tout rythme ; mais il ne peut suffire. Il est incomplet ; il ne correspond pas d'une façon adéquate à la réalité concrète des rythmes, et ne donne pas la compréhension parfaite des vrais mouvements, des larges envolées qui constituent les grandes phrases mélodiques.

Toutefois cette analyse est en progrès sur l'*analyse élémentaire ;* car elle réalise la *synthèse des temps composés* et rend palpable

leur indivisibilité rythmique. *Elle crée une unité, binaire* ou *ternaire*, plus large, plus puissante que l'unité infime des temps simples, et conduit par ce moyen à une intelligence parfaite des plus vastes systèmes rythmiques.

128. — *Analyse rythmique proprement dite par élans et repos.* — Pas plus que l'*analyse élémentaire*, l'*analyse par temps composés* ne soulève la difficulté de l'*élan* d'un ictus rythmique ou d'une thésis. Ce problème ne se présente que si nous *rythmons* le motif proposé comme il doit l'être par élan et repos :

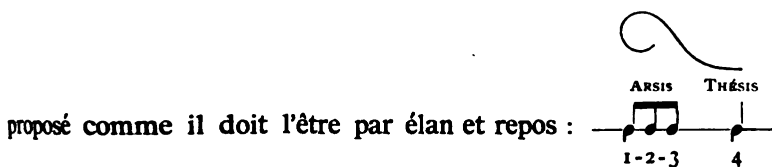


Fig. 73

'est-à-dire si nous attribuons l'*élan* ou *arsis* au premier groupe, a *thésis* ou *repos* au second.

Il est évident que, dans ce cas, l'expression *ictus-rythmique* erd le sens *exclusivement thétique* qu'elle avait dans les analyses récédentes ; car ici, l'ictus rythmique, partageant le sort du roupe ternaire arsique, dont il est le début, est arsique lui aussi. u contraire, il reste purement thétique sur la noire.

129. — On doit donc poser comme règle que :

En dehors des analyses rythmiques élémentaires ou par temps composés, l'ictus rythmique est arsique ou thétique selon le rôle du groupe auquel il appartient.

130. — Nous sommes ramenés ainsi à la question : Comment un *ictus* rythmique qui semble par nature essentiellement *thétique* peut il se trouver à l'arsis ?

On peut faire plusieurs réponses :

1° Parce que le groupe dont il fait partie se trouve lui aussi à l'arsis ;

2° Parce que, dans l'*analyse rythmique parfaite*, le temps composé fait fonction d'un *unique temps rythmique* et peut en conséquence, comme le temps simple lui-même, se trouver tantôt à l'arsis tantôt à la thésis ;

3° Parce que l'élan rythmique est assez puissant, assez énergique pour enlever deux ou trois notes ou syllabes au lieu d'une seule (1);

4° Parce qu'enfin — et c'est la raison fondamentale — toutes les fois qu'un groupe binaire ou ternaire (*ou*) se

Fig. 74

trouve placé à l'arsis dans le mouvement rythmique, l'*ictus de ce groupe* remplit une double fonction :

Il est thésis d'un élan précédent, exprimé ou sous-entendu ;

Il est en même temps arsis, en tant que point de départ du groupe arsique dont il fait partie.

Mais déjà cette notion nouvelle nous introduit dans le *rythme composé*, et ce que nous avançons ici ne saurait être mis en pleine lumière qu'aux deux chapitres suivants.

§ 3. — Application pratique du rythme simple avec arsis binaire ou ternaire.

131. — Avant de travailler les exercices suivants, il est utile de relire les avis donnés ci-dessus (105-111), afin de les appliquer soigneusement à ces nouvelles études.

(1) Cet élargissement du rythme se produit sans cesse dans la musique moderne : les mesures à 6/8, 9/8, 12/8 ne sont que des élargissements et des synthèses de la mesure à 3/8.

L'*analyse métrique* d'une mesure à 6/8 nous donnera :

3/8

Fig. 75

Tous les *ictus* des groupes sont *au frappé* :

L'*analyse rythmique* au contraire :

6/8

Fig. 76

Les *ictus* sont tantôt *au levé*, tantôt *au frappé* :

EXERCICE VI.

Rythme simple (arsis binaire) chute ictique faible.

(M.M. ♪ = 132)

1 2 3-(4), 1 2 3-(4), 1 2 3-(4),

a e i, a e i, a e i,

1 2 3-(4), 1 2 3-(4), 1 2 3-(4),

a e i, a e i, a e i,

EXERCICE VII.

Rythme simple (arsis binaire) chute ictique forte.

(M.M. ♪ = 132)

1 2 3-(4), 1 2 3-(4), 1 2 3-(4),

a e i, a e i, a e i,

1 2 3-(4), 1 2 3-(4), 1 2 3-(4),

a e i, a e i, a e i,

EXERCICE VIII.

Rythme simple (arsis binaire) cadence ictique faible
2e temps de l'arsis fort.

(M.M. ♪ = 132)

1 2 3-(4), 1 2 3-(4), 1 2 3-(4),

a e i, a e i, a e i,

1 2 3-(4), 1 2 3-(4), 1 2 3-(4),

a e i, a e i, a e i,

EXERCICE IX.

Rythme simple (arsis ternaire) cadence ictique faible.

(M.M. ♪ = 132)

1 2 3 4-(5), 1 2 3 4-(5), 1 2 3 4-(5),

a e i o, a e i o, a e i o,

1 2 3 4-(5), 1 2 3 4-(5), 1 2 3 4-(5),

a e i o, a e i o, a e i o,

EXERCICE X.

Rythme simple (arsis ternaire) cadence ictique forte.

(M.M. ♪ = 132)

4 2 3 4-(5), 4 2 3 4-(5), 3 2 3 4-(5),

a e i o, a e i o, a e i o,

4 2 3 4-(5), 4 2 3 4-(5), 3 2 3 4-(5),

a e i o, a e i o, a e i o,

EXERCICE XI.

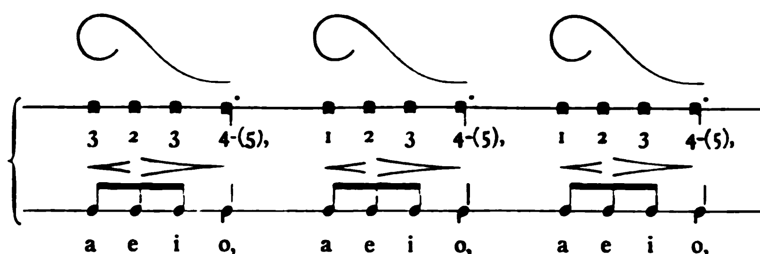
Rythme simple (arsis ternaire) cadence ictique faible.

Force sur le 2e ou le 3e temps de l'arsis.

(M.M. ♪ = 132.)

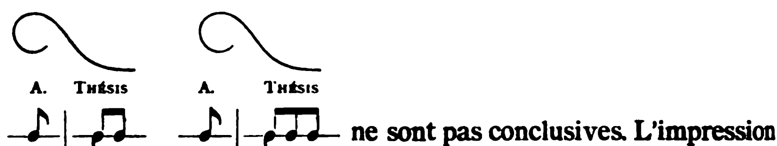
3 2 3 4-(5), 3 2 3 4-(5), 4 2 3 4-(5),

a e i o, a e i o, a e i o,



§ 4. — Cadences féminines ou postictiques.

132. — Les thésis binaires ou ternaires, sous la *forme distincte* (38 *a*)



ne sont pas conclusives. L'impression

Fig. 77

de repos que doit produire tout rythme *complet* arrivant à sa fin, n'est ressentie que par la déposition et l'arrêt sur la note *ictique*, c'est-à-dire sur la première note du temps composé. C'est l'application de la règle formulée plus haut (82, 83) : il appartient à la seule thésis de clore les rythmes.

133. — Ces sortes de cadences ont reçu le nom de *cadences féminines ;* celles au contraire qui tombent sur le 1er temps de la mesure — temps ictique —, celui de *cadences masculines :*

Cadences masculines :

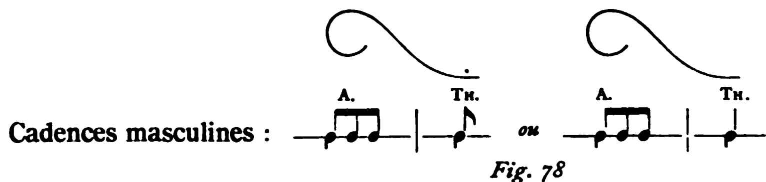


Fig. 78

Cadences féminines :

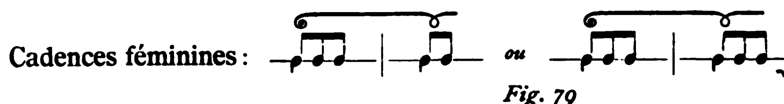


Fig. 79

Nous pouvons leur conserver ces noms, bien que nous préférions celui de *cadence ictique* pour la *cadence masculine;* et celui de *cadence postictique* pour la *cadence féminine.* Cette dernière n'est qu'une prolongation de l'ictus thétique.

134. — Pour compléter un rythme après une cadence féminine

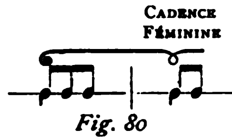
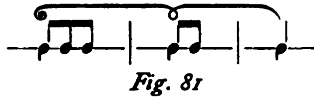


Fig. 80

un nouvel ictus est exigé


Fig. 81

Ce qui nous amène au *rythme composé* que nous allons étudier dans le chapitre suivant.

CHAPITRE VI.

RYTHMES COMPOSÉS.

ARTICLE 1. — RYTHME-INCISE.

135. — *Définition.* — Un rythme est *composé*, lorsqu'il a plusieurs arsis ou plusieurs thésis; en d'autres termes plus de deux temps, simples ou composés.

136. — *Formation.* — Les rythmes composés peuvent se former de deux manières; ou par la *fusion* de plusieurs rythmes élémentaires, ou par leur *simple juxtaposition*.

§ 1. — Formation des rythmes-incises par la fusion des rythmes simples.

137. — Soit une succession des rythmes les plus petits :

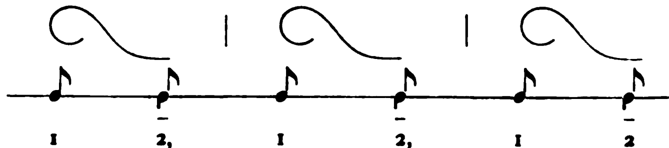


Fig. 82

Dans l'analyse que nous avons sous les yeux, chaque thésis (2) marque la fin d'un rythme; il y a donc autant de rythmes simples qu'il y a de thésis, c'est-à-dire trois.

Chacun de ces petits motifs ou *mots* rythmiques, tout en ayant sa vie personnelle, son sens musical individuel, est isolé de son voisin, comme précédemment l'étaient nos ictus individuels (47). Le rythme doit agir sur eux, afin de les unir et d'en faire une nouvelle unité rythmique, d'un degré supérieur soit comme longueur, soit comme sens musical. Ce *sera* l'*incise* et le *membre de phrase*.

138. — De fait, l'exécution pratique et naturelle de cette série ne répond pas du tout à la distinction rythme par rythme, figurée ci-dessus : cette analyse élémentaire est fictive.

Voici ce qui se passe en réalité :

Après l'appui du premier groupe sur la thésis, la voix n'attend pas l'arsis suivante pour reprendre son vol. Elle repart du point même sur lequel elle vient de se poser :

Ainsi la balle qui, après avoir frappé la terre, remonte immédiatement, sous l'impulsion du coup qui la rejette en l'air ; ainsi le pied, dans la marche de l'homme ; ainsi l'oiseau, se berçant dans les hauteurs, prend son point d'appui sur la résistance de l'air, chaque coup d'aile coïncidant exactement avec le mouvement de remontée ; ainsi la pile centrale d'un pont supporte à la fois les deux arches qui, à gauche et à droite, s'appuient sur elle.

Telle est la formation d'un rythme composé par la fusion de plusieurs rythmes simples.

139. — Précisons. Lorsque nous analysons un seul rythme simple, tout est facile : la marche se fait naturellement de l'arsis à la thésis,

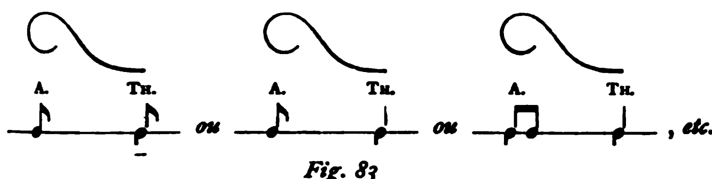


Fig. 83

et, après que celle-ci a été déposée, le mouvement est terminé. Elle est le lieu de l'arrêt et du repos.

Au contraire, si après ce premier pas rythmique, il faut aller plus loin, qu'arrive-t-il ?

La thésis qui, tout à l'heure, était un *repos définitif*, n'est plus que le lieu d'un *appui provisoire et fugitif*, d'où part le nouvel élan qui devra, à son tour, aboutir à la seconde thésis.

Au lieu d'avoir deux rythmes distincts :

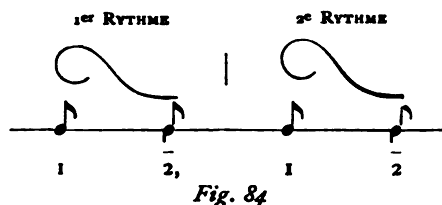


Fig. 84

nous sommes en présence d'une seule entité ou incise rythmique

qui est le résultat de l'enchaînement de deux petits rythmes simples. Il faudra donc noter :

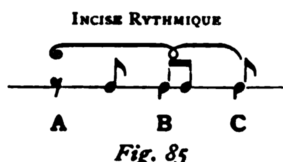


Fig. 85

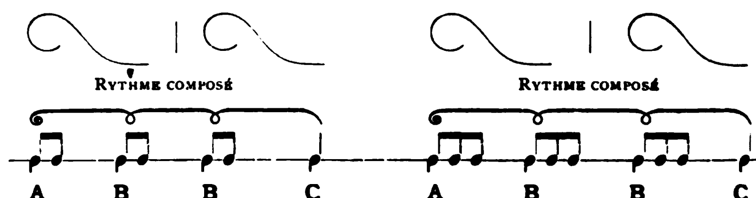
C'est le plus petit rythme *composé*.

La note B, relativement à l'élan qui précède, conserve son rôle d'*arrivée* et de *touchement thétique ;* mais, relativement à ce qui suit, elle est le *point de départ* d'un nouvel élan aboutissant à une nouvelle thésis C, repos définitif de cette petite incise.

Le touchement central B est donc à la fois, selon le point de vue où l'on se place, soit la fin d'un rythme, soit le point de départ d'un autre. C'est sur cette note, soutenant à la fois deux rythmes, que s'opère leur enchaînement.

Ainsi s'enchaînent par fusion les rythmes simples, égaux ou inégaux, pour former un rythme composé.

140. — Cette *fusion* s'opère également entre les rythmes simples *développés*, formés de temps composés binaires ou ternaires ;



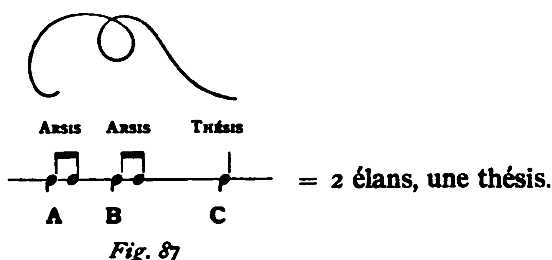
par conséquent les appuis B, au centre des incises, peuvent se multiplier, tout comme les piles intermédiaires d'un pont.

141. — Quel nom doit-on donner à l'ictus central B : arsis ou thésis ?

Théoriquement l'un ou l'autre nom lui conviennent également puisque cet ictus joue ce double rôle ;

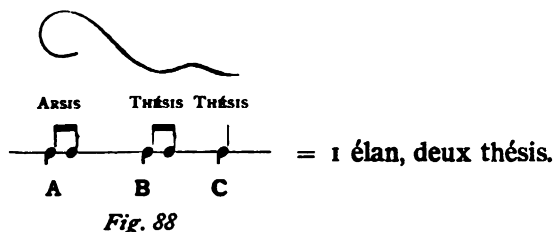
Pratiquement, dans les rythmes fusionnés, le premier temps A coïncide ordinairement avec l'arsis, et le dernier avec la thésis; quant aux groupes B du centre, ils reçoivent *de la mélodie elle-même* leur caractère arsique ou thétique, comme nous le verrons lorsque nous aborderons l'étude des formes mélodiques. Il y a des cas où incontestablement ils sont arsis, d'autres où ils sont certainement thésis, parfois il y a indécision et liberté.

142. — Voici les schémas rythmiques qui peuvent se présenter pour un rythme-incise composé de trois groupes métriques.



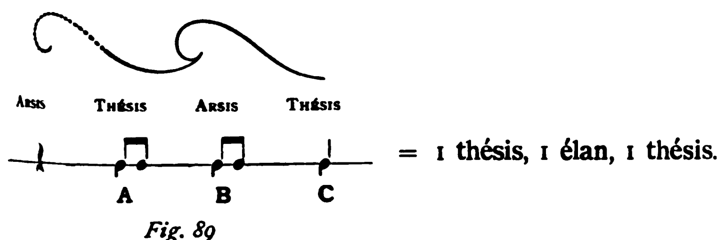
= 2 élans, une thésis.

Fig. 87



= 1 élan, deux thésis.

Fig. 88



= 1 thésis, 1 élan, 1 thésis.

Fig. 89

Dans ce dernier cas, la première arsis est sous-entendue.

(1) Pour bien comprendre le sens et l'emploi de ces courbes, consulter la chironomie rythmique. — Gestes composés, (181).

§ 2. — Formation des rythmes-incises par simple juxtaposition de rythmes élémentaires.

143. — Souvent les rythmes-incises sont formés par le seul rapprochement des rythmes simples conservant chacun leur arsis et leur thésis.

a) Ces rythmes simples peuvent être *semblables*, et se terminer avec cadence masculine :

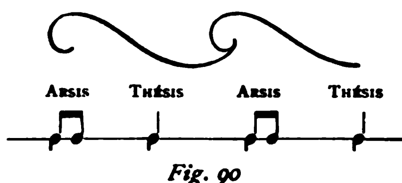


Fig. 90

ou avec cadence féminine au premier d'entre eux :

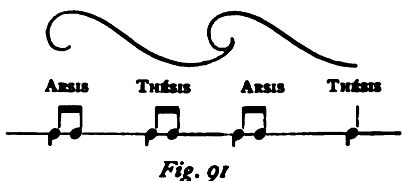


Fig. 91

b) Ils peuvent être *dissemblables* :

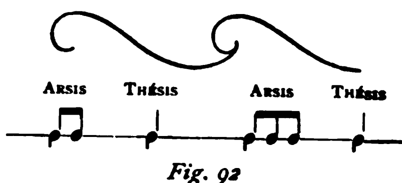


Fig. 92

Dans tous ces cas, la succession des arsis et des thésis se fait régulièrement, une arsis, une thésis ; une autre arsis suivie d'une autre thésis.

Tout en demeurant *distincts*, ces rythmes doivent être très unis dans la pratique. Les éléments d'union sont : le sens mélodique, la dynamie et les paroles.

144 — *Forme variable des mêmes groupements métriques.* Rien n'empêche, bien entendu, que ces schémas rythmiques, par exemple celui-ci :



Fig. 93

ne puissent être englobés dans un rythme *unique fusionné*, au lieu de former deux rythmes juxtaposés.

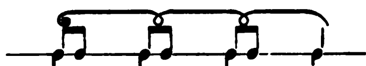


Fig. 94

En effet, le deuxième groupe ne remplit pas *nécessairement* le rôle d'une *thésis*, ni le troisième celui d'une arsis. Par exemple les deux et même les trois premiers temps composés peuvent être arsiques. (Cf. plus loin, Exercices XV, XVI).

Dans la pratique, c'est la forme mélodique, ce sont les paroles, qui déterminent le caractère rythmique de chacun des temps composés, et indiquent, sans hésitation possible, quand il convient d'employer soit la *forme distincte*, soit la *forme fusionnée*.

ARTICLE 2. — RYTHME-MEMBRE; — RYTHME-PHRASE; — GRAND RYTHME.

§ 1. — Groupement des incises en membres et en phrases.

145. — De même que les rythmes élémentaires en s'unissant forment les rythmes-incises; ainsi les incises en se groupant produisent les *membres* de phrase; et, ceux-ci, à leur tour, s'unissent pour former les phrases et les périodes. C'est le grand rythme.

Au lieu de simples notes, prenons pour exemple le texte de l'antienne citée plus haut (27).

Rythme — Phrase

Rythme — Membre | Rythme — Membre

Rythme — Incise | Rythme — Incise | Rythme — Incise | Rythme — Incise

A B B C | A B C | A B B | B B B C

Cantá-te Dómi-no cán- ti-cum nó-vum, laus é-jus ab extrémis térræ.

Fig. 95

Ainsi apparaît la puissance sans cesse plus enveloppante, plus vivifiante du rythme.

146. — A mesure que grandissent les rythmes, grandit aussi l'*importance de la thésis finale* de chacun d'eux. Elle exerce sur chaque incise, sur chaque *kôlon*, une véritable attraction. C'est vers elle que tend le mouvement rythmique ; elle en est le terme. Comme l'aimant, elle attire tout à elle. C'est elle encore qui, à divers degrés, sous diverses formes — masculine ou féminine —, limite et distingue les rythmes. C'est grâce aux *appuis* rythmiques, même fugitifs ; c'est surtout grâce aux repos *caractérisés par une prolongation* de la note ou de la syllabe, que devient accessible à notre sentiment la distinction de chacun de ces rythmes.

Nous savions déjà que la *longueur s'appuyant sur la thésis peut être considérée comme délimitation des divers motifs rythmiques ;* mais il faut ajouter que *dans le rythme naturel la durée d'un repos est en raison directe de l'importance des rythmes.*

§ 2. — La dynamie dans les rythmes composés.

147. — L'élément dynamique se comporte dans les *rythmes composés* avec la même liberté que dans les *rythmes simples ;* mais son champ d'action étant plus étendu, la dynamie manifeste

avec plus d'aisance, de variété et d'efficacité sa puissance vivifiante et synthétique. Ses *crescendos* et ses *decrescendos* s'étendent avec complaisance sur le parcours des incises et des membres; mais c'est surtout dans les larges ondulations de la phrase grégorienne qu'elle se développe avec liberté, ampleur et majesté.

La forme mélodique et les paroles indiquent encore ici la marche de l'intensité : elles aussi qui déterminent la place de l'accent principal du membre, et l'accent général de la phrase.

148. — *Accent principal.* — Chaque membre a son *accent principal* auquel sont subordonnés tous les ictus et accents de ce membre; il se fait sentir sur la note ou syllabe qui porte l'effort du *crescendo.* Sa place dans le rythme est variable.

149. — *Accent général.* — Chaque phrase a aussi son *accent général* qui domine les accents de la phrase tout entière; il se fait sentir également sur la note la plus forte.

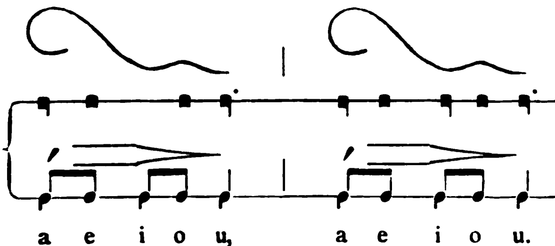
Il suffit ici de poser ces principes qui trouveront leur application pratique quand nous traiterons de la mélodie et du texte.

§ 3. — Application des rythmes composés formés par fusion et par juxtaposition.

150. — Relire, avant de faire ces exercices, les avis donnés ci-dessus (104 et ss.).

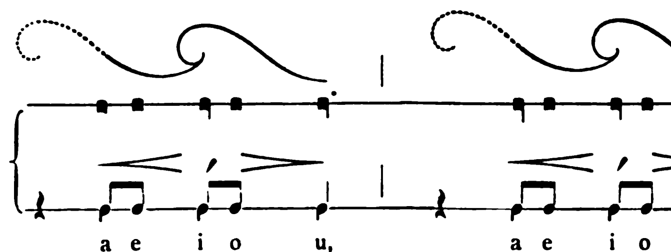
EXERCICE XII.

Une arsis, deux thésis.



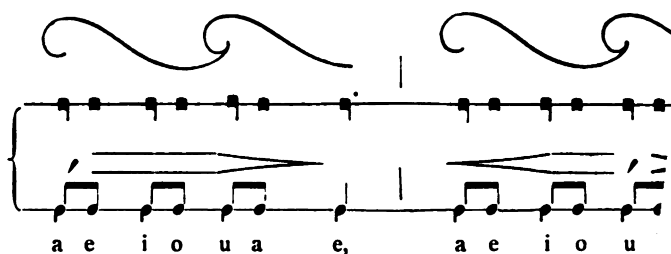
EXERCICE XIII.

Une thésis, une arsis, une thésis.



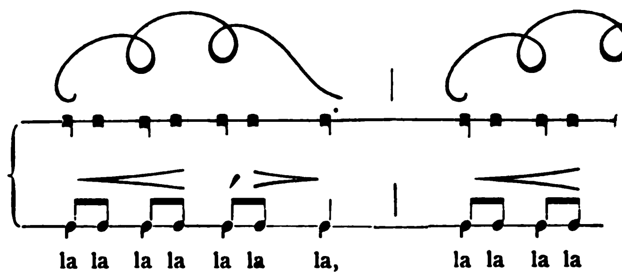
EXERCICE XIV.

Une arsis, une thésis ; une arsis, une thésis.



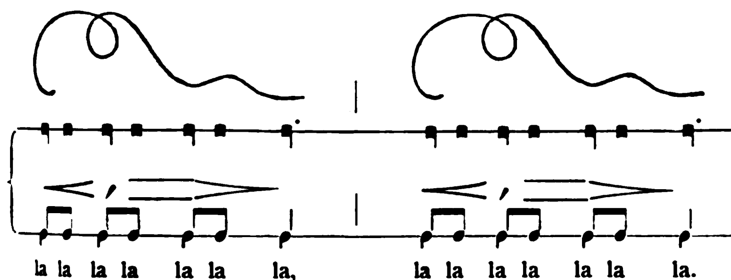
EXERCICE XV.

Trois arsis, une thésis.



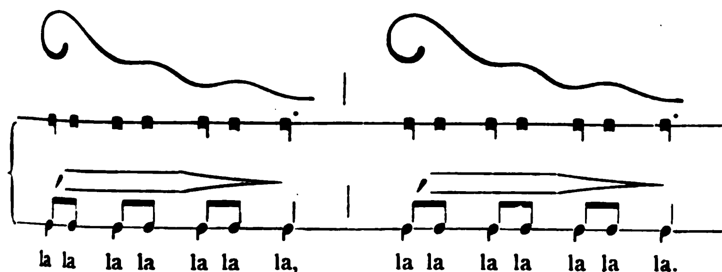
EXERCICE XVI.

Deux arsis, deux thésis.



EXERCICE XVII.

Une arsis, trois thésis.



ARTICLE 3. — LES SILENCES.

151. — Les *silences* existent dans la musique grégorienne, comme dans toute musique, bien que les notations neumatiques ne les indiquent jamais.

Comme ils se trouvent naturellement à la fin des membres et des phrases, c'est ici le lieu d'en dire un mot. Nous n'en parlerons ici que brièvement pour montrer que nous ne les oublions pas.

Qu'il suffise d'exposer deux principes :

1° « *Les silences sont des éléments de composition rythmique au même titre que les sons dont ils tiennent la place* ». (1)

2° *Les silences ont exactement la même valeur quantitative que les notes ou syllabes exprimées.*

C'est une loi qui s'applique à la musique de toutes les époques. Dans la musique grecque, il en est ainsi ; dans la musique mesurée et polyphonique, de même ; dans notre musique, nos pauses, nos soupirs, nos demi-soupirs, nos quarts de soupir, etc., équivalent aux blanches, aux noires, aux croches, double-croches, etc. (2)

Nous ferons plus loin l'application de ces deux principes aux mélodies grégoriennes.

(1) *Gevaert. Musique de l'antiquité*, II, p. 66.
(2) *Paléographie Musicale*, VII, p. 261 et ss.

CHAPITRE VII.

SCHÉMAS RYTHMIQUES DU CHANT GRÉGORIEN.

ARTICLE 1. — SCHÉMAS DU RYTHME SIMPLE.

152. — Le rythme simple ou élémentaire n'a qu'*une seule* arsis et qu'une seule thésis.

Nos D'ORDRE	ÉTENDUE.	DIVISION. *Arsis — Thésis*	
1	2 unités ou temps 1ers		1 temps à l'arsis, 1 temps à la thésis.
		Fig. 96.	
2	3 unités ou temps 1ers		1 temps à l'arsis, 2 temps à la thésis.
3			2 temps à l'arsis, 1 temps à la thésis.
		Fig. 97.	
4	4 unités ou temps 1ers		2 temps à l'arsis, 2 temps à la thésis.
5			1 temps à l'arsis, 3 temps à la thésis.
6			3 temps à l'arsis, 1 temps à la thésis.
		Fig. 98.	
7	5 unités ou temps 1ers		3 temps à l'arsis, 2 temps à la thésis.
8			2 temps à l'arsis. 3 temps à la thésis.
		Fig. 99.	

9	6 unités ou temps 1ers		3 temps à l'arsis, 3 temps à la thésis.

Fig. 100.

153. — Le plus petit rythme simple comprend donc *deux unités* et le plus grand *six*.

Avec le même chiffre d'unités on obtient des rythmes différents, en variant la place de la thésis :

Avec 3 unités nous obtenons 2 rythmes = n. 2 et 3.
» 4 » » » 3 = » 4, 5, 6.
» 5 » » » 2 = » 7, 8.

154. — Ajoutons que chaque *temps composé* binaire ou ternaire peut se présenter sous l'une ou l'autre de ses trois formes, distincte, contractée ou mixte (39). Ainsi le rythme 9 formé de six unités peut se rencontrer sous les formes suivantes :

Fig. 101.

Ceci soit dit une fois pour toutes, car nous ne pouvons entrer dans tous ces détails qui trouveront surtout leur application dans les longs rythmes, formés de 3, 4 et 5 temps composés.

ARTICLE 2. — SCHÉMAS DU RYTHME COMPOSÉ.

155. — Un rythme est *composé* lorsqu'il a plusieurs arsis ou plusieurs thésis.

A. — *Rythmes de trois temps composés.*

Nos D'ORDRE	ÉTENDUE	DIVISION
10	4 unités ou temps simples	

Fig. 102

11
12 | 5 unités ou temps simples
13

Fig. 103

14
15
16 | 6 unités ou temps simples
17
18

Fig. 104

19
20
21 | 7 unités ou temps simples
22
23

Fig. 105

24		
25	8 unités ou temps simples	
26		

Fig. 106

27	9 unités ou temps simples	

Fig. 107

N. B. — D'autres combinaisons rythmiques sont possibles avec ces unités ; nous avons seulement relevé les principales.

157. ARTICLE 3. — RYTHMES DE QUATRE TEMPS COMPOSÉS.

Nos D'ORDRE	ÉTENDUE	DIVISION
28	6 unités ou temps simples	
29	7 unités ou temps simples	
30	8 unités ou temps simples	
31	9 unités ou temps simples	
32	10 unités ou temps simples	
33	11 unités ou temps simples	
34	12 unités ou temps simples	

Fig. 108

158. **ARTICLE 4. — RYTHMES DE CINQ TEMPS COMPOSÉS.**

Nos D'ORDRE	ÉTENDUE	DIVISION
35	8 unités ou temps simples	
36	9 unités ou temps simples	
37	10 unités ou temps simples	
38	11 unités ou temps simples	
39	12 unités ou temps simples	
40	13 unités ou temps simples	
41	14 unités ou temps simples	
42	15 unités ou temps simples	

Fig. 109

Le plus grand rytnme de cinq temps composés est de quinze unités.

Il se rencontre des rythmes de *six temps composés* et plus. Ce qui précède suffit pour éclairer sur leur composition et leur division intérieure. Le plus grand rythme de six temps composés est de 18 unités; le plus grand de *sept temps composés* est de 21 unités.

Aristoxène concède dans le rythme artificiel des mesures composées de 25 unités; c'était sa plus grande mesure. Nous ne fixerons pas ces chiffres pour le chant grégorien; les membres de phrase formés par ces suites de temps composés peuvent être plus ou moins étendus.

159. — L'esquisse théorique que l'on vient de crayonner rapidement suffit pour donner au lecteur les notions premières sur la construction des rythmes grégoriens, depuis les plus simples jusqu'aux plus compliqués. — Les schémas rythmiques totalement dépourvus d'ornement qui viennent de lui passer sous les yeux ne doivent pas l'étonner. Prenons patience ; ces formes inertes ne tarderont pas à s'embellir, à s'animer. Sur cette ossature sèche viendront bientôt s'appuyer et s'adapter mélodies et paroles, et avec elles apparaîtront, la vie, la beauté, la variété merveilleuse de tous ces rythmes.

160. — Mais avant de passer à l'étude de la *Mélodie* unie au Rythme il nous faut pénétrer plus profondément encore la nature de ce dernier en exposant brièvement :

1° La réalité et la nature spéciale du *mouvement rythmique sonore*. De cette étude nous tirerons, à l'usage des maîtres de chœurs, des règles précises de chironomie ou manière d'exprimer à l'aide du geste, les mouvements de la mélodie et du rythme ;

2° Les différences et les rapports qui existent entre *le Rythme* et *la Mesure*.

Enfin, quelques mots sur la *syncope*, termineront cette première Partie.

CHAPITRE VIII.

LE MOUVEMENT RYTHMIQUE.

ARTICLE 1. — RÉALITÉ DU MOUVEMENT RYTHMIQUE.

161. — De nos jours on a voulu contester la réalité du *mouvement rythmique* dans la musique soit vocale, soit instrumentale C'est sans doute parce que, comme le dit très bien M. Lionel Dauriac, « depuis la constitution des sciences rationnelles de la nature, telles que la mécanique et l'astronomie, la notion du mouvement s'est rivée à la notion d'espace, et cela beaucoup plus étroitement que chez les anciens, surtout à l'époque de la physique aristotélicienne. Dans la philosophie moderne, se mouvoir signifie « se déplacer » ; dans la philosophie d'Aristote, se mouvoir signifiait « changer ». Le transport n'était qu'une des espèces du mouvement » (1). Aussi, au regard des anciens, rien n'était plus réel que le mouvement rythmique, soit qu'il s'adressât aux yeux, comme dans la danse, ou à l'oreille, comme dans la poésie et la musique. Toutes leurs théories rythmiques se résumaient en une seule idée, qu'ils répétaient sous toutes les formes : *la belle ordonnance du mouvement.* Le rythme, la mélodie, en un mot la musique était la *science des beaux mouvements.*

162. — Ce n'est pas sans avoir pénétré au fond des choses que les Grecs et les Latins avaient donné le nom d'*arts de mouvement* à la poésie, à la musique et à la danse.

Par nature en effet, ces arts sont soumis au changement ; leur existence est successive et s'écoule, pour ainsi dire, goutte à goutte, dans le temps.

La main qui trace un geste, le corps qui, dans la danse, décrit une courbe gracieuse, opèrent un mouvement. L'un et l'autre *se meuvent,* se portent d'un point à un autre en passant par tous les points intermédiaires. C'est le *mouvement visible,* le passage d'un *lieu* à un autre *lieu.*

(1) LIONEL DAURIAC. *Essai sur l'Esprit musical,* p. 59. Paris, Alcan. 1904.

La voix qui articule une phrase, déclame un vers, chante une mélodie, *se meut* également à sa manière et d'une façon tout aussi réelle. Elle va de l'articulation première jusqu'à la syllabe finale, en passant successivement par toutes les syllabes intermédiaires.

Dans ce passage elle imite le mouvement de l'homme qui marche, qui danse, ou mieux, celui d'une balle qui rebondit ; elle s'élance, s'abaisse, se relève et parvient ainsi d'appuis en appuis, de repos en repos, jusqu'au repos définitif qui clôt à la fois la phrase, la mélodie, le rythme.

Le mouvement, à la vérité, n'est plus *local,* il n'est plus *visible,* il est *sonore,* il est *vocal,* mais il est réel ; il remplit toutes les conditions d'un vrai mouvement qui n'est autre en définitive que le passage d'un état à un autre ; la voix passe d'une note à une autre, d'une brève à une longue, etc. (1).

ARTICLE 2. — NATURE DU MOUVEMENT VOCAL.

163. — Bien que réel le mouvement vocal est d'une nature très supérieure au mouvement mécanique ou animal. « L'homme a une voix, et cette voix est la forme la plus énergique et la plus pure de la vie qui est en lui ; elle est le retentissement le plus profond, le plus intime de son être... La voix humaine se confond tellement avec le principe vital, que toutes les langues l'identifient, ou en marquent profondément l'analogie intime. La parole n'est qu'un souffle ; mais ce souffle est l'esprit, est l'âme et le principe immatériel de la vie. La forme étendue, palpable et visible, est en effet une condition de l'humanité ; mais le *mouvement* en est l'essence, et la voix est un *mouvement ;* le mouvement est immatériel et le son de la voix est impalpable et immatériel » (2).

164. — Voilà ce qui explique la subtilité, la liberté, la puissance et les nuances infinies du rythme vocal ; ce qui explique spécialement comment les mouvements rythmiques et les ictus ou touchements qui les limitent sont souvent de la même nature que la voix elle-même, c'est-à-dire délicats, impalpables, impondérables. Pour

(1) Il y a longtemps qu'Aristoxène l'a dit : « La voix *se meut* lorsqu'elle chante, comme le corps lorsqu'il marche ou qu'il danse ». (ARISTOXÈNE. *Rythmique*, édit. Feussner, III.)

(2) H. CHAIGNET. *Le Principe de la Science du Beau*, p. 588.

bien comprendre ces vérités, il nous faudrait les appliquer à une mélodie grégorienne. Nous le ferons dans la suite. Mais ce que nous savons déjà du rythme, nous permet de poser ces principes.

165. — Cette impondérabilité de la mélodie et du rythme est difficile à faire comprendre en nos temps où la musique elle-même est assujettie à la force, à la mesure. Toujours renaissent les mêmes questions :

Comment les ictus du mouvement rythmique — premiers temps de la mesure — peuvent-ils ne pas être forts ?

Ne sont-ils pas les points d'appui fermes, solides, sur lesquels repose toute la charpente du rythme ?

Ils sont l'ictus, le *coup*, le *frappé*, par conséquent le temps fort ; comment un frappé pourrait-il être faible ou du moins plus léger, moins fort que le temps levé ? Et pour justifier ces assertions, on emprunte des comparaisons aux mouvements et aux chutes des corps, tombant sur le sol avec un bruit plus ou moins violent. Telles la chute du marteau sur l'enclume ou la rude cadence d'un régiment en marche.

Cet enseignement a un grave défaut : il s'appuie sur des exemples empruntés à la pure matière ; or, quand il s'agit de musique vocale ou instrumentale, de musique grégorienne surtout, la plus noble, la plus spirituelle qui existe, nous dominons la matière.

166. — De fait, la chute d'un corps lourd et inerte ne peut être que rude et forte, comme le marteau rebondissant sur l'enclume ; mais il n'y a rien de semblable à cette chute fatale dans la cadence rythmique musicale. D'ailleurs la nature elle-même peut fournir des exemples de chutes plus douces. Plus léger est le corps qui tombe, moins pesante est la chute. Le vol de l'oiseau qui, à chaque coup d'aile, s'appuie sans bruit sur l'air pour reprendre un nouvel élan ; les balancements du léger flocon de neige qui descend lentement et *touche* enfin la terre, se rapprochent bien plus de la réalité impondérable du mouvement et du rythme vocal. Cependant ici encore il reste un élément matériel, une pesanteur fatale.

Toutes ces images sont trop matérielles encore pour exprimer la délicatesse exquise, la quasi-spiritualité de la marche rythmique grégorienne.

Le mouvement vocal, celui de la mélopée grégorienne surtout, emprunte le moins qu'il peut à la matière. Il se meut, mais invisiblement ; il marche, mais avec légèreté. « Le Beau est léger, dit Nietzsche (1) ; tout ce qui est divin marche sur des pieds délicats » ; et quoi de plus pur, de plus divin que l'art grégorien ? Il serait plus exact de dire qu'il vole avec de lents et gracieux battements d'ailes ; mais toutes ces comparaisons sont au-dessous de la réalité, parce qu'elles sont trop matérielles.

167. — La voix en effet ne se meut ni au hasard, ni d une façon machinale ; ses élans et ses chutes sont d'une nature plus spirituelle que matérielle, mue qu'elle est par une puissance vitale et spontanée, libre et intelligente, qui lui transmet quelque chose de son immatérialité.

L'artiste en chantant livre son âme, extériorise sa pensée, ses sentiments et peut en traduire les moindres nuances. Maître de sa voix, il en dirige toutes les qualités de durée, de force, de mélodie, d'expression avec la plus entière liberté. Il élargit, comme il le veut, la durée des élans et des repos, il étale à sa guise, comme le peintre sur les lignes de son dessin, les couleurs, les nuances infinies de l'intensité des sons ; il déploie en mille méandres les contours de sa mélodie, tout cela conformément aux exigences d'ordre, de juste proportion qui constituent l'une de ses facultés les plus délicates, le goût, le sens esthétique. Nous sommes bien loin du mouvement mécanique du marteau sur l'enclume, bien loin même du mouvement animal de l'oiseau ployant et reployant ses ailes ?

168. — La force *métrique* est trop souvent brutale ; en tout cas, elle est le représentant de l'animalité et de la mécanique ; il en faut, puisque nous sommes corps et âme, mais le moins possible. Prenons garde : la force, en rythmique, nous rapproche toujours de la matière, du coup de marteau sur l'enclume, ou du piston de la locomotive. Son emploi dans le rythme grégorien si éthéré, si virginal, doit être sans cesse tempéré par la puissance immatérielle qui lui donne le jour.

(1) Cité dans la *Revue Musicale*, II, p. 75.

ARTICLE 3. — TERMINOLOGIE DU MOUVEMENT VOCAL.

169. — Ce n'est donc pas une pure métaphore que de parler du *mouvement* du rythme, du *mouvement* de la phrase soit musicale, soit parlée. Ce n'est pas un mot figuré, symbolisé par le mouvement *vocal;* ce mouvement, bien qu'impondérable, est cependant réel.

Toutefois comme le *mouvement local*, par ce fait qu'il est matériel et s'adresse à la vue, est plus saisissable et partant plus facile à décrire, il est naturel de le prendre pour exemple, si l'on veut expliquer le *mouvement vocal.*

Or, c'est précisément ce qu'ont fait les Grecs. L'emploi souvent simultané des trois arts du mouvement — poésie, musique, danse — les conduisit à ne faire usage que d'une seule terminologie rythmique. Ils empruntèrent au mouvement rythmique *local* de la danse deux expressions claires, lumineuses, qu'ils appliquèrent au mouvement rythmique sonore, vocal ou instrumental.

170. — Dans la danse, ils appelaient *elevatio* (arsis), le mouvement ascensionnel, l'élan du corps, et *positio, depositio* (thésis), la déposition, le repos du corps au point terminus de son mouvement.

En conséquence, dans la musique (vocale ou instrumentale) et dans la poésie, ils appelaient *arsis*, élévation, élan, les *sons et les syllabes* qui concordaient avec l'élan du corps, et *thésis*, déposition, repos, les *sons et les syllabes* qui se chantaient au moment même où les danseurs *touchaient le sol*, soit pour prendre un simple appui et s'élever de nouveau, soit pour achever leur marche par un repos définitif. C'est du mouvement des danseurs que nous sont venus les termes d'*arsis* et de *thésis*. On appelle *arsis* le commencement, *thésis* la fin d'un mouvement orchestique.

Lorsque la *poésie* et la *musique* se produisaient sans la danse, les termes d'*arsis* et de *thésis* n'étaient nullement modifiés ; mais là même, ils correspondaient encore à des mouvements corporels d'élévation et d'abaissement, faits par le choryphée, le maître de chœur qui, avec le pied ou la main, indiquait les ondulations rythmiques.

171. — Nous nous trouvons là à l'origine, à la création de ces deux expressions dont la fortune a été considérable. Nous devons

y rester, sans nous embarrasser des acceptions contradictoires qui, par la suite, leur furent attribuées. Il faut surtout, pour conserver fidèlement leur sens primitif, les dégager de toute idée de force ou de faiblesse. Elles signifient seulement : *arsis*, élévation ; *thésis*, abaissement, rien de plus.

172. — C'est ce qui a permis de les appliquer plus tard à la mélodie avec une grande exactitude de langage. L'*arsis mélodique* est une élévation de la voix dans l'échelle des sons ; la *thésis*, un abaissement. Et, là aussi, l'idée de force ou de faiblesse du son est complètement absente.

CHAPITRE IX.

EXPRESSION PLASTIQUE OU CHIRONOMIE DU MOUVEMENT RYTHMIQUE.

ARTICLE 1. — POSITION DE LA QUESTION.

173. — Les anciens ne se contentaient pas d'avoir à leur service une terminologie claire et précise pour exprimer le mouvement rythmique ; ils avaient en outre, pour le transmettre au dehors, pour le peindre aux yeux, non seulement les mouvements du corps dans l'*orchestique*, mais encore le *geste*. Comme nous, ils se servaient du pied et de la main, et tout naturellement ces *gestes* reproduisaient les mouvements rythmiques de la danse. Le *levé* de la main ou du pied correspondait à l'*arsis ;* le *baissé*, à la *thésis*. Quoi de plus naturel, puisque selon Fr. Nietzsche (1) le motif musical ou rythmique lui-même n'est que « *le geste de l'émotion musicale* », expression aussi juste que hardie.

174. — L'indication du rythme au moyen de la main ou chironomie (χείρ, main, νόμος règle) a existé de tout temps. Nous renvoyons pour le point de vue historique à un excellent article publié par Dom Ambroise Kienle dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1885, p. 158 (2).

On verra que le chant grégorien lui-même s'exécutait sous la direction d'un *primicerius* ou *prior scholae* dont la main indiquait les mouvements de la mélodie et du rythme.

175. — Dans sa *Commemoratio brevis*, Hucbald n'hésite pas à conseiller au maître de chant d'indiquer la marche rythmique au moyen d'une percussion quelconque du pied ou de la main afin d'inculquer aux enfants, dès leur bas âge, la science pratique (*disciplina*) du rythme (*canendi æquitas sive numerositas*).

(1) Cité par RIEMANN : *Les éléments de l'Esthétique musicale*. édit. française, p. 203.

(2) Cf. Traduction française de cet article, *Musica Sacra* de Gand, octobre 1885, p. 19. — Cf. aussi *Paléographie Musicale*, tom. I, p. 98, note 5.

« Cette manière de diriger le chœur, dit Dom A. Kienle, nous paraît, peut-être, quelque peu étrange et contraire à notre pratique actuelle. Mais elle n'en est pas moins en parfait accord avec ce quelque chose de naturel et de spontané qui caractérise ce temps-là, et elle est très propre à faire chanter avec ensemble...

« Le chantre chargé d'instruire les autres dans le plain-chant a instinctivement recours à ce moyen, véritable méthode intuitive en musique, lorsque les paroles lui font défaut ou ne suffisent pas à son idée. Et cela est fort naturel ; la mélodie devient par là visible, plastique, saisissable. Aussi penserions-nous que ce mouvement qui vient si naturellement pourrait, malgré son irrégularité subjective, se réduire à une certaine loi, se préciser objectivement et devenir comme la règle du beau pour les arts mimiques. Telles ont dû être assurément les lignes tonales que décrivait le chantre romain ; fines, élégantes, typiques, égales pour des formes égales, basées sur certains gestes fondamentaux et pourtant assez libres pour répondre par un accent plus fort ou plus faible à chaque impulsion intérieure du chantre » (1).

176. — Le problème est très bien posé dans ces lignes. Il faut maintenant essayer de le résoudre. Bien que nous n'ayons jusqu'ici qu'une connaissance très générale des rythmes, et que les éléments *mélodie* et *texte* nous manquent encore, nous en savons assez cependant pour formuler les principes d'une chironomie grégorienne, et les appliquer aux différents rythmes que nous avons déjà étudiés, car tous sont grégoriens.

ARTICLE 2. — DIFFÉRENTES CHIRONOMIES.

177. — Les *gestes fondamentaux* qui doivent servir de base à la chironomie doivent éviter nettement tout ce qui ressemblerait à la *mesure* et aux mouvements raides et disgracieux enseignés dans nos solfèges.

Il faut partir de ce large principe que la chironomie, comme la notation graphique, doit exactement reproduire non la mesure, mais *la marche rythmique et mélodique* de la phrase musicale et ne s'en écarter jamais.

(1) Cf. A. Kienle, *loc. cit.*

Et si, comme nous l'avons vu, il y a plusieurs manières d'analyser la marche rythmique d'une phrase musicale, laquelle devrons-nous suivre?

Cette observation nous conduit à reconnaître qu'*il y a juste autant de sortes de chironomies qu'il y a d'espèces d'analyses rythmiques.*

178. — *a*) Il y a une *chironomie ictique individuelle*, si la main frappe chaque ictus individuel, chaque note :

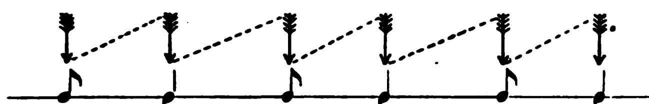


Fig. 110

Ce procédé est détestable, c'est le *martellement !*

179. — *b*) Il y a une *chironomie rythmique élémentaire*, si la main dessine chaque groupe rythmique élémentaire par un levé et un baissé spécial.

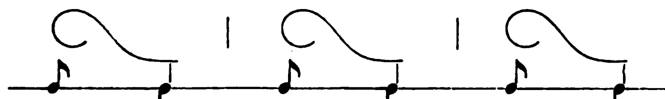


Fig. 111

Procédé court, haletant, haché et, par suite, peu heureux.

180. — *c*) Il y aura une *chironomie rythmique par temps composés*, si la main décrit des courbes liées entre elles dont les nœuds s'appuient sur chaque ictus rythmique :

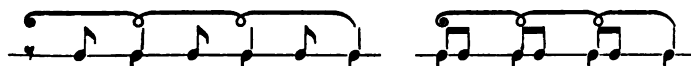


Fig. 112

Cette chironomie est déjà meilleure que les précédentes : elle est plus liée et plus fondue. Mais si elle marque exactement tous les pas, sa marche est trop terre à terre ; elle ne sait pas s'envoler librement avec la mélodie et le rythme.

181. — *d*) Il y aura une *chironomie rythmique par membres de phrase*, si la main, tout en marquant chaque ictus rythmique, suit en même temps tous les mouvements arsiques ou thétiques de chaque temps composé.

1° Deux arsis, une thésis.

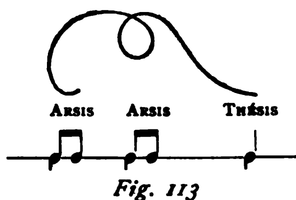


Fig. 113

2° Une arsis, deux thésis.

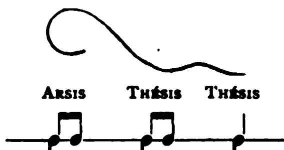


Fig. 114

Cette figuration est parfaite et adéquate; car, si elle est bien dessinée par la main, elle peut représenter les nuances les plus délicates et les plus suaves des chants sacrés.

182. — *e*) Enfin, il y a une *chironomie phraséologique*, large, noble, puissante, qui, dans un seul mouvement d'élan, comprendra un antécédent, une protase entière, et, dans une longue retombée de la main, enveloppera toute une apodose. Sa puissance, sa largeur même, ne permettent pas toujours d'en faire usage, surtout à cause de la faiblesse du chœur qui réclame un secours, un soutien entrant dans plus de détails.

183. — En somme la valeur esthétique de chacune de ces chironomies, *prise à part*, vaut exactement la valeur de son modèle, c'est-à-dire de l'analyse dont elle est la représentation plastique.

Néanmoins toutes sont possibles, toutes sont utiles, bonnes, artistiques, même la première en certains cas que nous déterminerons ailleurs, pourvu que leur emploi soit judicieux. C'est au

chef qu'il appartient de choisir, dans cet ensemble de formes et de nuances variées, celles qui conviendront le mieux au but qu'il poursuit actuellement. Tour à tour il emploiera ces diverses chironomies, passant de l'une à l'autre avec aisance et habileté, suivant les besoins et la solidité de son chœur, mais surtout se laissant guider par les sentiments que lui inspirent le sens des paroles, la mélodie, le rythme ; afin que par son regard, son geste, il les communique aux exécutants, qui, ne faisant avec lui qu'un cœur et qu'une âme, doivent ponctuellement lui obéir et rendre avec fidélité, art et amour toutes les délicatesses de sa pensée.

Une telle direction est le sommet de l'art. Elle suppose un chef très éclairé, pénétré de la science grégorienne, et aussi un chœur souple, docile aux moindres indications, formé de longue date à l'exécution des mélodies liturgiques. Tous les chœurs n'en sont pas là : aussi doit-on souvent se contenter de gestes plus simples, plus réguliers, et s'en tenir à l'une ou à l'autre des *chironomies*.

184. — La meilleure, en pareil cas, pour guider les voix, c'est la chironomie rythmique *par membres* (181), dans laquelle la main retrace en détail les élans et les thésis rythmiques de chaque membre. C'est celle que nous allons étudier, en donnant les moyens de la pratiquer.

On peut l'allier aussi à la *chironomie liée par temps composés* (180), plus simple, qui est à la base de la première. Toutes deux se complètent mutuellement.

ARTICLE 3. — ANALYSE ET CARACTÈRE DU MOUVEMENT SIMPLE.

§ I. — Le mouvement local.

185. — Pour bien se rendre compte des gestes chironomiques et de leur concordance avec les mouvements sonores de la mélodie et du rythme, il faut avoir une idée très exacte du mouvement *local et visible ;* d'autre part, une notion très nette de ce dernier, ne fera qu'éclairer le mouvement rythmique lui-même.

186. — Le *mouvement* est la cessation du repos, de l'immobilité; comme le *repos* est la cessation ou l'arrêt du mouvement ;

Tout *mouvement* suppose un repos immédiatement précédent.

181. — *d*) Il y aura une *chironomie rythmique par membres de phrase*, si la main, tout en marquant chaque ictus rythmique, suit en même temps tous les mouvements arsiques ou thétiques de chaque temps composé.

1° Deux arsis, une thésis.

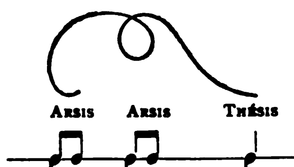


Fig. 113

2° Une arsis, deux thésis.

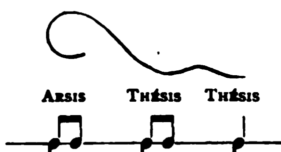


Fig. 114

Cette figuration est parfaite et adéquate ; car, si elle est bien dessinée par la main, elle peut représenter les nuances les plus délicates et les plus suaves des chants sacrés.

182. — *e*) Enfin, il y a une *chironomie phraséologique*, large, noble, puissante, qui, dans un seul mouvement d'élan, comprendra un antécédent, une protase entière, et, dans une longue retombée de la main, enveloppera toute une apodose. Sa puissance, sa largeur même, ne permettent pas toujours d'en faire usage, surtout à cause de la faiblesse du chœur qui réclame un secours, un soutien entrant dans plus de détails.

183. — En somme la valeur esthétique de chacune de ces chironomies, *prise à part*, vaut exactement la valeur de son modèle, c'est-à-dire de l'analyse dont elle est la représentation plastique.

Néanmoins toutes sont possibles, toutes sont utiles, bonnes, artistiques, même la première en certains cas que nous déterminerons ailleurs, pourvu que leur emploi soit judicieux. C'est au

chef qu'il appartient de choisir, dans cet ensemble de formes et de nuances variées, celles qui conviendront le mieux au but qu'il poursuit actuellement. Tour à tour il emploiera ces diverses chironomies, passant de l'une à l'autre avec aisance et habileté, suivant les besoins et la solidité de son chœur, mais surtout se laissant guider par les sentiments que lui inspirent le sens des paroles, la mélodie, le rythme ; afin que par son regard, son geste, il les communique aux exécutants, qui, ne faisant avec lui qu'un cœur et qu'une âme, doivent ponctuellement lui obéir et rendre avec fidélité, art et amour toutes les délicatesses de sa pensée.

Une telle direction est le sommet de l'art. Elle suppose un chef très éclairé, pénétré de la science grégorienne, et aussi un chœur souple, docile aux moindres indications, formé de longue date à l'exécution des mélodies liturgiques. Tous les chœurs n'en sont pas là : aussi doit-on souvent se contenter de gestes plus simples, plus réguliers, et s'en tenir à l'une ou à l'autre des *chironomies*.

184. — La meilleure, en pareil cas, pour guider les voix, c'est la chironomie rythmique *par membres* (181), dans laquelle la main retrace en détail les élans et les thésis rythmiques de chaque membre. C'est celle que nous allons étudier, en donnant les moyens de la pratiquer.

On peut l'allier aussi à la *chironomie liée par temps composés* (180), plus simple, qui est à la base de la première. Toutes deux se complètent mutuellement.

ARTICLE 3. — ANALYSE ET CARACTÈRE DU MOUVEMENT SIMPLE.

§ I. — Le mouvement local.

185. — Pour bien se rendre compte des gestes chironomiques et de leur concordance avec les mouvements sonores de la mélodie et du rythme, il faut avoir une idée très exacte du mouvement *local et visible ;* d'autre part, une notion très nette de ce dernier, ne fera qu'éclairer le mouvement rythmique lui-même.

186. — Le *mouvement* est la cessation du repos, de l'immobilité; comme le *repos* est la cessation ou l'arrêt du mouvement ;

Tout *mouvement* suppose un repos immédiatement précédent.

Il est clair cependant que le mouvement d'un corps ne peut être déterminé que par l'effet d'une cause motrice extérieure ou spontanée qui le met en branle.

187. — Prenons un exemple :

Une balle posée à terre est au repos; mais dès que le coup (ictus) de crosse l'a soulevée et projetée en l'air, elle entre en mouvement : elle s'élance, s'élève, puis fléchit, retombe; mais le *coup même* qui l'arrête dans sa chute la relance et la conduit à une nouvelle chute : ainsi d'élan en élan, de chute en chute jusqu'à la dernière, l'impulsion première du coup de crosse et celle des ictus successifs s'épuisant progressivement, la balle atteint enfin son repos définitif.

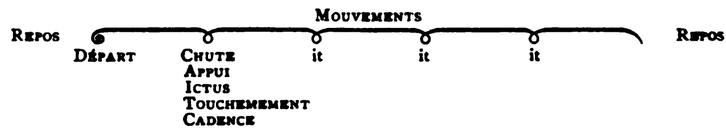


Fig. 115

188. — Dans cette suite de mouvements n'étudions que le premier, car il sert de modèle à tous les *mouvements simples* quelle que soit la nature du corps considéré. Le mouvement sonore lui-même se calquera sur lui.

Il faut distinguer, dans le premier mouvement de la balle, trois instants, trois phases ou, si l'on veut, trois temps :

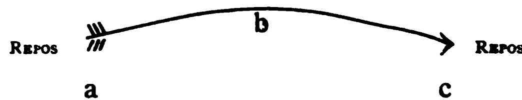


Fig. 116

a) le point de départ ou élan ;

b) le parcours ou la trajectoire décrite par la balle;

c) le point d'arrêt ou chute de la balle.

189. — Ces trois instants n'empêchent pas l'unité parfaite du mouvement :

Le point de départ (a) fait partie du mouvement ; il en est le commencement et ne peut en être distingué : il est lui-même mouvement et élan.

Le point d'arrivée (c), lui aussi, fait partie du mouvement, en tant qu'il en est la fin, l'arrêt.

Revenons au point (a). Comment le mouvement de la balle s'est-il produit ?

Par l'action d'une force motrice extérieure, par le coup (ictus) de crosse (*fig.* 117), en d'autres termes, par un *mouvement* impulsif qui, lui aussi, a son point de départ (a), sa trajectoire (b), son arrivée (c), et cette dernière *juste au point de départ de la balle* (A); car c'est le choc de cette arrivée qui a déterminé la mise en mouvement de ladite balle. Quant à la crosse, sa force motrice n'est autre que la volonté spontanée du joueur.

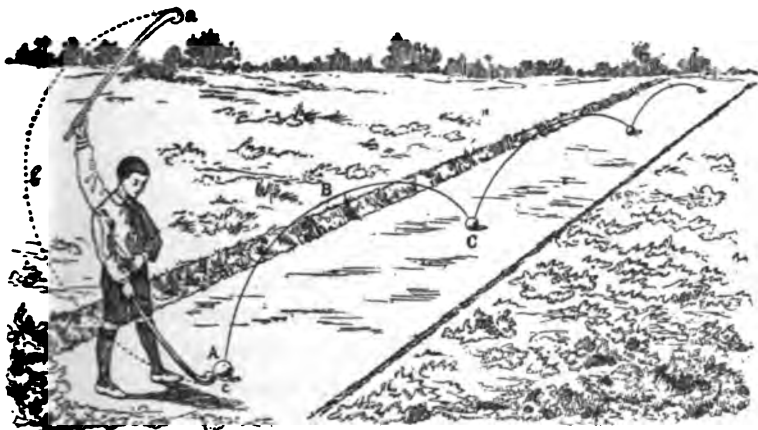


Fig. 117

190. — Il y a donc à constater au point de départ de la balle un double fait, qu'il est important de remarquer :

1° la *fin*, l'arrivée, la thésis, l'*ictus thétique* du mouvement moteur, préliminaire, extérieur à la balle (c);

2° le *départ*, l'arsis, l'*ictus arsique* du mouvement de la balle (A).

Le point $\left(\frac{A}{c}\right)$ qui réunit les deux mouvements est donc à la fois, selon le point de vue où l'on se place, soit la *fin* du mouvement moteur, soit le début du mouvement de la balle. *Il y a simultanéité entre l'arrivée du premier et le départ du second.*

En d'autres termes, l'*arsis* de la balle commence au moment où *tus thétique* moteur la frappe.

191. — Dès le début du mouvement local, il y a donc fusion, *enchaînement de deux mouvements.* Le même fait se reproduit à chaque *chute* et *rebondissement* de la balle.

C'est exactement le phénomène de *fusion* que nous avons constaté ci-dessus dans la formation des rythmes composés (139).

Or, le mouvement *local* que nous venons de décrire est le type parfait du mouvement vocal complet, et des gestes chironomiques dont nous avons à parler.

§ II. — Le geste simple; son application aux rythmes simples.

192. — Le geste simple est un mouvement local, il doit en avoir tous les caractères. Le rythme suivant s'y adapte entièrement.

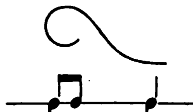


Fig. 118

a) *Groupe binaire arsique.* — Le groupe binaire qui commence ce rythme a besoin, tout comme la balle, d'une force impulsive pour le mettre en mouvement. Cette fois le moteur n'est pas une crosse, mais un ordre qui, partant du cerveau, de la volonté, se transmet, rapide comme l'éclair, aux organes de la voix et les met en action pour l'émission des sons.

193. — Ce mouvement préliminaire, spontané et d'origine intellectuelle, doit être représenté dans les gestes, par un mouvement antérieur à la production du son; nous le figurons ici en pointillé. Cette figure renferme en réalité deux mouvements :

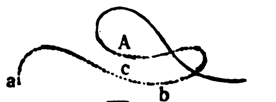


Fig. 119

Le premier, le pointillé, représente le mouvement subjectif moteur. Il se passe dans le silence jusqu'à son point d'arrivée (c).

Le second, figuré par le plein de la courbe, représente le mouvement sonore.

194. — La main doit suivre avec grâce et aisance le tracé des lignes. Elle sort de son repos au point (a) de la ligne pointillée, se dirige vers (b), le dépasse, remonte pour redescendre vers (c), fin de ce premier et rapide mouvement. Là, elle frappe l'ictus ou première note du groupe binaire. Cette note centrale est tout à la fois, comme dans le mouvement local, la fin (c) du mouvement moteur et le début du mouvement sonore (A). La main, sans le moindre arrêt et toujours guidée par le tracé graphique, poursuit sa course, s'élance en même temps que la voix, attaque les deux notes d'élan, décrit la courbe, fléchit et arrive à l'ictus thétique, fin du mouvement. Le son de la voix se prolongeant légèrement sur cet ictus, la main l'imite et prolonge un peu sa cadence.

Tel est le *geste simple*, geste fondamental que le maître devra posséder et décrire avec la plus grande aisance, afin de l'inculquer à ses élèves en même temps que le rythme musical.

195. — Remarque. — Avant de passer outre, faisons remarquer que le curieux problème (122) de *l'élan d'un ictus rythmique, de l'élan d'une thésis* au début d'une phrase se trouve ainsi définitivement résolu. Nous savions déjà, par les rythmes composés, qu'un *ictus central* pouvait avoir une double fonction, être thétique et arsique à la fois; mais la difficulté subsistait tout entière pour un *ictus rythmique initial*. Elle est résolue par la notion du mouvement moteur, soit physique, soit spontané, qui précède tout mouvement soit local, soit sonore. La fin ictique de ce mouvement explique l'ictus thétique rythmique qui, dans l'analyse *élémentaire* ou dans l'analyse par *temps composés*, affecte la première note d'un temps composé (125).

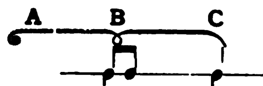


Fig. 120

Mais la fusion des deux mouvements, au point B, explique également comment le temps binaire ou ternaire se transforme en arsis si le grand rythme l'exige.

196. — *b) Groupe ternaire arsique.* — Le mouvement rythmique sonore, avec trois temps à l'élan, se figure de la même manière :

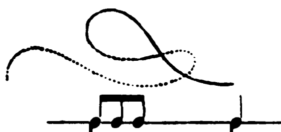


Fig. 121

avec cette différence toutefois que la main décrit une courbe plus large, afin de donner à la voix la faculté de faire entendre les trois temps simples qu'elle distribue, à égale distance, sur le parcours du geste.

197. — *c) Arsis unaire.* — Le rythme simple commençant par une *arsis unaire*

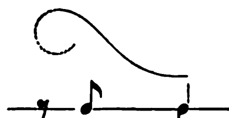


Fig. 122

se dessine exactement comme le rythme commençant par un temps composé binaire.

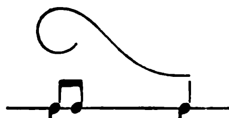


Fig. 123

C'est en effet un rythme analogue, mais privé d'une note au commencement.

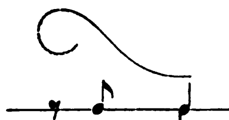


Fig. 124

Le demi-soupir et la ligne pointillée placés avant l'*arsis unaire* montrent que la voix ne commence à se faire entendre qu'au milieu du parcours de la main.

Mais pourquoi ce pointillé et ce soupir ?

En principe, une *arsis unaire* suppose toujours un ictus rythmique, exprimé ou sous-entendu, qui a précédé et sur lequel elle s'appuie ; de même que, dans la marche, le pied en l'air suppose le point d'appui d'où il est parti.

Cet ictus se trouve exprimé dans les exemples suivants où l'*arsis* est *binaire* et *ternaire respectivement :*

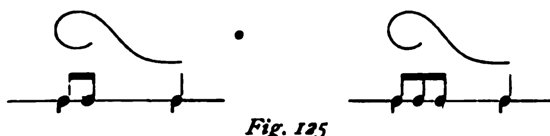


Fig. 125

Il est sous-entendu lorsque l'*arsis* est *unaire :*

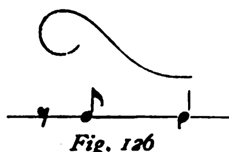


Fig. 126

198. — Le mouvement *sonore* supporte fort bien la suppression de cet ictus rythmique ; car un rythme musical peut commencer à n'importe quel instant d'un temps composé. Bien plus, un rýthme peut commencer *par sa thésis !* (1)

En ces circonstances, la voix, en dépit des libertés qu'elle prend, n'est pas absolument indépendante de l'être physique qui l'émet, du rythme intérieur qui, lui, est soumis aux lois ordinaires du mouvement *local.* Aussi, tandis que la voix s'en affranchit, il reste cependant qu'au fond de notre être le sentiment du mouvement *local* agit et supplée silencieusement, lorsqu'il en est besoin, à tout

(1) Ce fait, si fréquent en musique moderne, est ainsi décrit par Mathis Lussy : « Un rythme peut avoir sa note *initiale* et sa note *finale* non seulement sur chaque temps fort ou faible de la mesure, mais encore sur chaque portion de temps. Le rythme final seul doit tomber au commencement d'un temps. » LUSSY. *Traité de l'expression musicale*, p. 22-23. — Paris. 1874.

ce qui manque à la sensation auditive, par le rythme intérieur qui vit en nous. Cette adjonction instinctive devient *visible* si le geste accompagne la voix pour la suivre dans ses évolutions mélodiques et rythmiques.

Les meilleurs théoriciens modernes ne font aucune difficulté de reconnaître qu'un *frappé* au début d'une pièce musicale est toujours précédé d'une *anacruse sous-entendue. L'anacruse* n'est autre chose que notre levé, notre élan.

199. — *d*) *Départ rythmique arsique ou thétique.* — Déjà nous avons dit qu'un départ sonore au *levé* suppose toujours une thésis préliminaire. Donc, pour embrasser cette question du *départ rythmique* dans tout son ensemble, il faut dire que *tout départ sonore — arsique ou thétique — suppose toujours un mouvement préliminaire moteur.*

Si le départ sonore est un *élan*, *un temps composé arsique*, le mouvement préliminaire chironomique sera *thétique*, car il faut partir d'en bas pour se relever : il arrivera de droite à gauche.
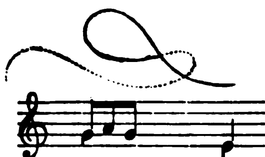


Fig. 127

Si le départ sonore est *un temps composé thétique*, le mouvement préliminaire chironomique sera *arsique;* car pour frapper il faut partir d'en haut. Il se fera de gauche à droite.
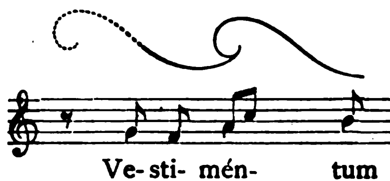


Fig. 128

200. — La raison fondamentale de tout ceci, c'est que le mouvement préliminaire *visible* n'est lui-même qu'une continuation

extérieure du mouvement intime de notre être qui commence avec notre vie. La vie, c'est le mouvement.

Tout s'enchaîne ici merveilleusement :

A la base, le mouvement rythmique général de notre être ;

Puis, le mouvement moteur spontané qui pressent, prépare, détermine le rythme sonore qui va se faire entendre, s'accorde et s'allie avec lui : le geste chironomique préliminaire n'en est que la figuration ;

Enfin, le mouvement rythmique et mélodique *sonore* qui, lui aussi, a sa représentation fidèle dans les gestes manuels du chef de chœur.

201. — *e*) *Figuration d'une suite de gestes simples.* — Avant de passer à l'étude des gestes composés, disons qu'une suite de gestes simples, se succédant régulièrement, peut se représenter par un 8 renversé,

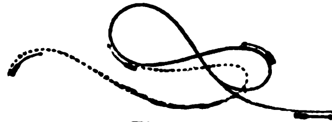


Fig. 129

dont la boucle de gauche serait un peu plus élevée que celle de droite. Pour s'exercer la main, il est bon de s'habituer à suivre ce tracé, en repassant plusieurs fois sur la même ligne.

ARTICLE 4. — LES GESTES COMPOSÉS.

202. — Le *geste simple* étant connu, il est facile de passer aux *gestes composés*. Nous ne parlerons plus du geste *moteur préliminaire*, puisque nous venons de l'étudier : il est toujours supposé.

a) *Gestes arsiques composés.* — L'élan simple étant indiqué, comme nous le savons, par la courbe graphique et manuelle suivante :

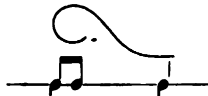


Fig. 130

l'élan double sera figuré par la répétition de ce même signe, le second étant plus élevé que le premier.

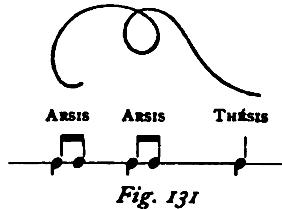


Fig. 131

La fusion rythmique est représentée par la boucle.

S'il y avait triple élan, le signe simple se répéterait trois fois, toujours en montant.

203. — *b*) *Gestes thétiques composés.* — Voici comment on peut figurer la thésis double :

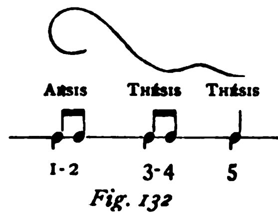


Fig. 132

Après l'élan 1-2, la main retombe sur la première thésis 3, se relève légèrement sur la note 4 et glisse doucement sur la dernière thésis 5.

Trois thésis de suite ne sont pas rares dans le grand rythme grégorien.

204. — Il est évident qu'un rythme peut avoir à la fois une arsis et une thésis composées ; le geste devra lui aussi reproduire cette marche du rythme.

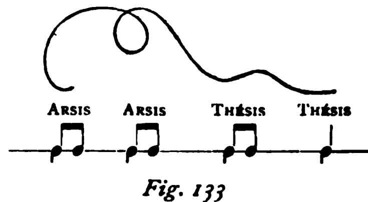


Fig. 133

Chironomie Grégorienne

1er Membre. 2e Membre. 3e Membre. 4e Membre.

Can-tá-te Dó-mi-no, cán-ti-cum nó-vum, láus é-jus, ab ex-tré-mis tér-ræ,

Analyse par membres de phrase

Le 1er Membre — se compose de: Deux arsis, une thésis.
Le 2e Membre — se compose de: Une arsis, deux thésis
Le 3e Membre — se compose de: Une arsis, deux thésis
Le 4e Membre — se compose de: Une arsis, trois thésis

Le courant dynamique de toute la phrase est indiqué par le crescendo et le decrescendo — L'accent général au sommet de la phrase est marqué par

La distinction entre les arsis et les thésis composées est facile à saisir. La *boucle* indique toujours une répétition de l'arsis, un nouvel élan; la *ligne ondulée descendante*, celle de la thésis. Toute confusion est impossible lorsque les gestes sont bien faits.

205. — Le moyen le plus sûr et le plus prompt pour faire bien comprendre ces règles de direction chorale est de mettre sous les yeux du lecteur la planche ci-contre avec son explication. A mesure que l'étudiant avancera dans la lecture de notre *Rythmique*, il en comprendra mieux l'importance et la disposition. Souvent il devra y revenir; car, ce tableau représente les ondulations *mélodiques*, *rythmiques* et *intensives* qui se retrouvent avec quelques variétés, dans toutes les phrases grégoriennes.



CHAPITRE X.

LE RYTHME ET LA MESURE.

ARTICLE 1. — DIFFÉRENCES ENTRE LE RYTHME ET LA MESURE.

206. — Il est maintenant bien facile de tracer les différences profondes qui existent entre le *rythme* et la *mesure*. Celle-ci du reste n'est en chant grégorien qu'un temps composé binaire ou ternaire (217).

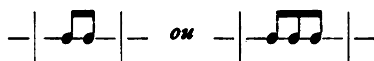


Fig. 134

Soit le schéma suivant qui permettra de saisir d'un rapide coup d'œil les traits qui les distinguent :

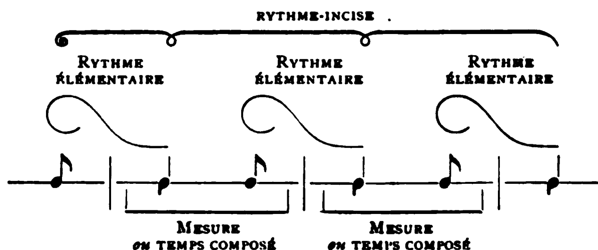


Fig. 135

207. — 1e différence : Les *rythmes* chevauchent sur les barres de mesure ; tandis que les *mesures* sont renfermées entre deux barres.

208. — 2e différence, conséquence de la première : Les *rythmes* se terminent tous sur l'ictus rythmique *après* la barre de mesure ;

Les *mesures* commencent sur l'ictus rythmique et ont leur fin avant l'ictus rythmique, immédiatement avant la barre.

Ces deux premiers traits de disparité ne sont que la manifestation extérieure graphique, d'une différence plus essentielle.

209. — 3e différence : Le *rythme*, surtout le rythme composé ou grand rythme, est un organisme complet, parfait, en possession de

membres harmonieusement disposés, un être doué d'une vie propre et indépendante, et auquel il ne manque rien. Le rythme a un commencement ou élan (*arsis*) et une fin ou repos (*thésis*); il donne à l'auditeur l'impression d'un tout complet, se terminant, selon les cas, sur un repos provisoire ou définitif.

La *mesure* — ou temps composé — n'est qu'une partie de rythme, un membre isolé qui, par lui-même, n'a pas de place fixe dans le rythme ; c'est une pierre taillée qui attend sa place dans l'édifice de la phrase ; c'est un membre mort qui attend d'être uni au corps qui lui communiquera la vie.

210. — Prenez une mesure à deux temps ou à trois temps, A, (*Fig.* 136) et voyez ce qu'en va faire le rythme.

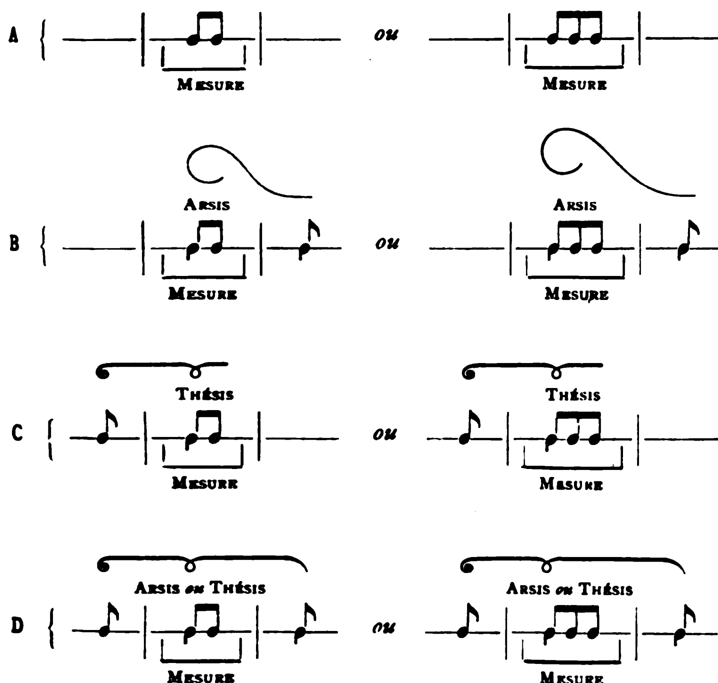


Fig. 136

En B, il lui donne le caractère d'un *élan*, d'un début (arsis);

En C, il en fait une *arrivée* (thésis féminine);

En D, il la met au centre d'un rythme-membre où elle peut, selon les cas, remplir le rôle d'arsis ou de thésis.

211. — 4e différence : Le *rythme est indivisible.* Les deux moments qui le composent sont aussi indivisibles que l'*inspiration* et l'*expiration* dans la vie humaine ; l'une suit l'autre nécessairement. Entre les deux moments du rythme, il ne peut y avoir solution de continuité, car la *thésis* est le complément naturel, indispensable de l'*arsis-élan.* La balle *lancée* dans les airs doit accomplir sa cadence, sa chute, sa thésis.

La *mesure est divisible,* bien qu'elle ne soit pas toujours divisée. Dans les exemples donnés plus haut, les éléments de la mesure binaire et de la mesure ternaire sont intimement unis ; ils forment une *entité métrique,* un unique temps composé de par la volonté du rythme. Mais voici que le rythme va briser en deux tronçons la mesure binaire ; c'est son droit et il en use avec autant de fréquence que de facilité.

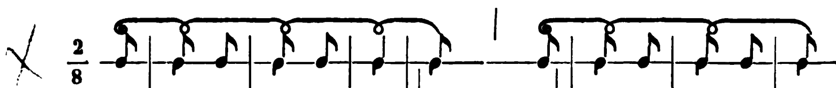


Fig. 137

La 5e mesure appartient à deux rythmes : sa première note est la thésis de l'*antécédent ;* la deuxième note est l'arsis du *subséquent.*

Le rythme fait de la mesure ce qu'il veut : il en réunit les éléments, ou les disloque à sa guise et, tout cela, naturellement et sans secousse.

ARTICLE 2. — RAPPORTS ENTRE LE RYTHME ET LA MESURE.

212. — Par elle-même, la mesure n'est rien ; c'est au rythme seul qu'elle doit son *existence.* Par elle-même, elle n'existe pas plus que les *vestiges des pas* sur le sable avant que l'homme ait passé. Le rythme lui aussi marche, et *les premiers temps de mesure ne sont que les vestiges de ses pas.*

213. — Avant d'être un *premier* temps de mesure, le touchement qui le marque est le *dernier* d'un rythme soit élémentaire, soit composé. Ce qui caractérise le premier temps de la mesure c'est qu'il est le point d'arrivée, fort ou faible, du rythme. Là où le rythme

s'abaisse et prend pied, là où il laisse un appui, une trace si légère soit-elle, là est le début de la mesure. Entre rythmes et mesures, il y a un entrecroisement, un enchaînement continu :

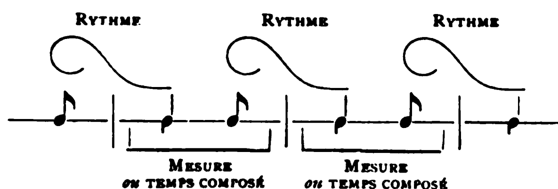


Fig. 138

214. — Le rythme est donc le seul facteur de la mesure; plus encore, il lui donne sa *durée :* la marche du rythme est *binaire* ou *ternaire*, nous venons de le voir, et c'est lui seul qui la détermine. Il se prête volontiers dans le *rythme mesuré* à une marche régulière; dans le *rythme libre* (chant grégorien) il mélange, il varie, comme il l'entend, la longueur de ses pas.

215. — On a voulu expliquer cette loi de binarité et de ternarité par une prétendue exigence métrique, purement dynamique, de l'oreille qui aurait besoin, dit-on, d'un temps fort de deux en deux ou de trois en trois unités pour se reconnaître au milieu de la multitude des unités premières, et les grouper en mesures. Non, ce qu'exige l'oreille, nous le savons, c'est ce sentiment de longueur, de repos, d'appui même le plus minime, se produisant de deux en deux ou de trois en trois unités. C'est cette perception de l'appui et du repos, *non celle du temps fort*, qui lui permet de grouper, *non en mesures*, mais en rythmes vivants et complets (élémentaires ou composés) la poussière des unités premières.

216. — A la lumière de ces faits, la *mesure* nous apparaît sous un aspect très différent de celui que les modernes se plaisent à lui attribuer.

Ils la décrivent en trois traits :

a) Temps initial fort, ictus métrique, frappé,

b) Apparaissant de deux en deux, ou de trois en trois notes,

c) A intervalles égaux.

Or, de ces trois notions, une seule, la seconde, résiste à l'examen des faits, et encore en sort-elle toute transformée.

Là où les modernes ne voient que le *levé* et le *dernier temps* d'une mesure, nous voyons l'élan, le début, le premier temps simple ou composé d'un rythme;

Là où ils voient le *frappé* et le *premier temps fort* de la mesure, nous voyons l'arrivée, la fin, le repos, le dernier temps d'un rythme.

217. — En chant grégorien, la *mesure* ne dépasse jamais trois temps; elle n'est en définitive qu'*un temps composé*, *binaire* ou *ternaire*, et nous préférons de beaucoup pour la désigner, cette dernière expression. Cependant si l'on conserve le mot *mesure*, nous n'y voyons pas d'inconvénient. Alors il faut la décrire ainsi:

La *mesure* n'est qu'une partie de rythme; elle est l'espace compris entre deux appuis ou ictus rythmiques. Lorsqu'elle est complète, elle commence sur un premier appui et va jusqu'au suivant exclusivement.

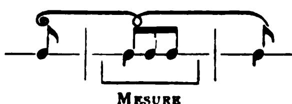


Fig. 139

a) *Son temps simple* INITIAL sert de point d'appui, d'arrivée à un rythme finissant (ictus rythmique) —. il est fort ou faible selon la volonté du rythme.

b) Cet ictus apparaît de deux en deux ou de trois en trois temps premiers, parce que, entre deux appuis, il faut nécessairement un élan, un levé.

c) Il apparaît à intervalles *égaux* dans le rythme qu'on est convenu d'appeler *mesuré*, et à intervalles inégaux dans le rythme *libre*, celui des mélodies grégoriennes.

Nous n'avons pas besoin de dire que cette théorie du rythme et de la mesure s'applique au rythme libre ou au rythme mesuré, se développant d'après les lois ordinaires d'une marche régulière. Nous n'ignorons pas que le rythme n'est nullement tenu à cette succession calme et pacifique de ses mouvements; il a en lui-même la faculté d'exprimer tous les sentiments qui peuvent ébranler le cœur de l'homme, depuis la paix la plus pure et l'ordre le plus parfait qui conviennent au chrétien chantant la louange

divine, jusqu'aux tempêtes et au chaos des plus violentes passions. « Il n'est aucune partie de l'art où la relation entre l'objet à exprimer et le moyen d'expression se montrent plus à nu que dans le rythme qui réalise le *mouvement* sous une forme saisissable à tout homme (1) ». En effet, le rythme a mille moyens pour exprimer les soubresauts et les chocs des passions. Mais rien ne prouve mieux que ces heurts l'existence des règles fondamentales que nous avons posées ; car il n'y a choc que parce que le rythme s'écarte sciemment des lois ordinaires qui règlent sa marche ; de même que le pauvre boîteux ne cloche désagréablement à trois temps que parce que la marche naturelle de l'homme est à deux temps.

(1) GEVAERT. *Histoire et théorie de la Musique de l'antiquité*, II, p. 118.

CHAPITRE XI.

LA SYNCOPE.

219. — Quoique la syncope ne soit pas en usage dans le chant grégorien, des notions précises sur ce phénomène rythmique ne peuvent qu'éclairer ce que nous venons de dire, et mettre le chantre en garde contre un procédé prohibé.

220. — La *syncope* est un trouble apporté dans la succession régulière des élans et des repos du rythme.

Ce trouble se produit tout d'abord :

a) *Entre l'arsis et la thésis*, par la contraction en une seule note de l'arsis et de la thésis d'un même rythme,

Soit les rythmes suivants :

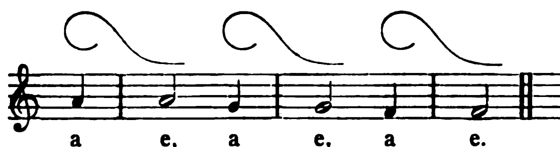


Fig. 140

La forme syncopale de ces rythmes serait :



Fig. 141

L'opération syncopale se fait ici par la totale omission de l'ictus thétique de chaque mesure, ce qui produit la fusion irrégulière de l'élan et du repos. Or, cette suppression a pour effet naturel de tromper notre attente et de produire un ébranlement rythmique qui est, à proprement parler, le fruit de la syncope. On dirait un faux pas où, par suite d'un degré qui manque, le pied surpris est forcé de chercher *plus loin* l'appui qu'il ne trouve plus à la distance accoutumée.

221. — On suppose ordinairement que, pour produire la syncope si usitée dans notre musique moderne et dans la musique polyphonique, la mesure intensive avec son premier temps fort est nécessaire, Il n'en est rien ; car les syncopes ci-dessus peuvent se présenter aussi bien dans une série de *rythmes ictiques faibles* (A) que dans une série de *rythmes ictiques forts* (B).

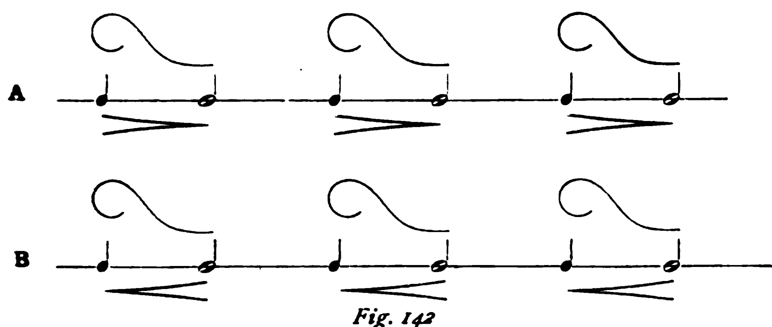


Fig. 142

Si on syncope ces rythmes, comme dans l'exemple 141, l'opération se fait uniquement dans les deux cas, non par la suppression totale d'un *temps fort*, mais par la totale omission de l'*ictus thétique* fort ou faible. La force plus ou moins intense de cet ictus n'a rien à faire ici ; ce n'est pas une question de plus ou de moins, ce n'est pas un affaiblissement, mais bien un anéantissement complet de l'ictus thétique.

222. — Toutefois l'ébranlement produit par la syncope musicale peut être plus ou moins violent. Dans un morceau où tous les premiers temps de mesure sont très fortement et très régulièrement marqués, l'effet syncopal sera aussi très violent, surtout si la force, comme il arrive communément, se reporte en arrière, au temps levé. En effet à la secousse *rythmique* déjà si rude, se joint un effet *dynamique* haletant, dur, qui vient la renforcer. Prenez au contraire un genre où la marche rythmique pure s'affranchit de la mesure intensive, où souvent le *levé* est fort, le baissé *faible*, comme dans la musique josquinienne ou palestrinienne, alors les syncopes prennent un tout autre caractère. Elles sont toujours une anomalie *rythmique ;* mais elles ne sont que cela. La dynamie n'y joue aucun rôle ; elles s'adoucissent et ne sont guère que des

entrelacements de rythmes qui donnent, lorsqu'ils ne sont pas prodigués, de la grâce et de la variété à la mélodie.

223. — Le trouble dans la marche rythmique se produit aussi :

b) *Entre la thésis et l'arsis.* Ce cas se présente dans les rythmes ternaires, lorsque l'ordre, le poids régulier de l'arsis et de la thésis est interverti.

L'ordre *régulier* est le suivant : 1 temps à l'arsis, 2 à la thésis :

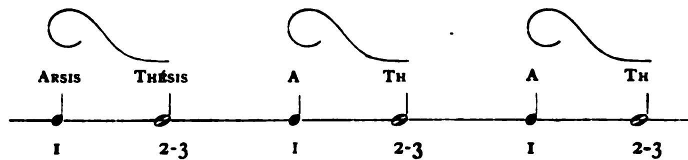


Fig. 143

L'ordre *irrégulier* sera donc : 2 temps à l'arsis, 1 à la thésis :

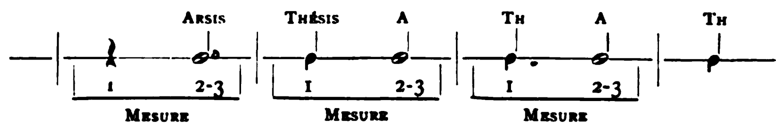


Fig. 144

Le deuxième temps de la *mesure* ternaire, (*fig.* 144), au lieu d'appartenir à la thésis, comme dans la *fig.* 143, sert de point de départ à l'arsis qui se trouve ainsi irrégulièrement anticipé d'un temps. La fusion, la syncope, se fait ici entre la 2e note de la thésis régulière (2e temps de la mesure) et la note arsique suivante (3e temps de la mesure). Il y a surprise et secousse syncopale parce que le pied après s'être posé sur la thésis trouve *trop tôt*, sans avoir eu le temps de se reposer et de se relever, un autre degré contre lequel il vient se heurter.

Si la longue se dédouble en deux notes distinctes ayant chacune leur ictus individuel :

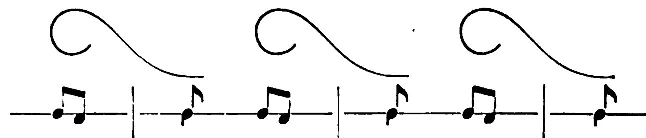


Fig. 145

le groupement irrégulier persiste — deux notes à l'arsis, une note à la thésis — et l'effet syncopal est à peu près le même. Toutefois, cette dernière forme peut parfois être tolérée dans le cours d'une mélodie, lorsque la disposition des notes, des mots, la prononciation des voyelles et une exécution habile parviennent à dissimuler le groupement irrégulier des notes. L'effet est alors celui d'un seul temps composé ternaire :

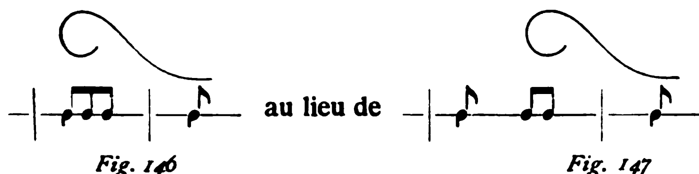


Fig. 146 *Fig. 147*

224. — *Un groupement de notes, même distinctes, peut donc amener un effet de syncope, si ce groupement n'est pas conforme aux lois rythmiques fondamentales que nous venons d'exposer.*

225. — Dans une mesure à trois temps, la seule division naturelle est par conséquent la suivante :

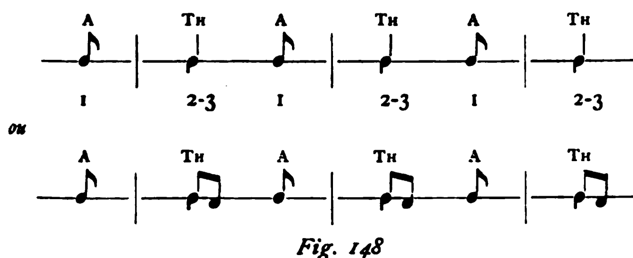


Fig. 148

c'est-à-dire, un temps à l'arsis, deux temps à la thésis ou encore, celle-ci :

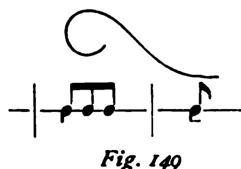


Fig. 149

pourvu que les trois notes forment un *unique temps composé.*

226. — L'effet de syncope est étranger à l'art grégorien, soit à l'intérieur des phrases, soit *surtout aux cadences*. La secousse, l'agitation produite par la syncope répugne totalement au calme, à l'ordre parfait, à la paix qui est le caractère essentiel de la mélopée liturgique (1).

(1) Cf. un excellent article de M. G. Bas : *La sincope e l'accompagnamento del canto gregoriano*. Rassegna Gregoriana, Luglio-Agosto. 1907. Col. 303 et ss.

DEUXIÈME PARTIE.

LA MÉLODIE.

SON APPLICATION AU RYTHME.

DEUXIÈME PARTIE.

LA MÉLODIE.

SON APPLICATION AU RYTHME.

1. — Des sons répétés sur une seule corde et groupés en incises, membres, phrases, ont été jusqu'ici la seule matière dont nous nous sommes servis pour exposer les principes fondamentaux de la science rythmique.

Maintenant il faut aller de l'avant, et aborder une matière à la fois plus intéressante et plus complexe : la *Mélodie* pure, la *Mélodie* sans parole. Le *texte*, plus complexe encore, sera étudié ultérieurement. Cette matière nouvelle, en s'adaptant aux divers schémas rythmiques déjà connus, leur apportera un accroissement de grâce et de beauté, que des rythmes à l'unisson sont incapables de procurer.

Néanmoins, qu'on ne s'attende pas encore à trouver, dans cette seconde partie, une étude de la phrase mélodique musicale grégorienne arrivée à son plein développement. Avant d'en arriver là, il est nécessaire de faire connaissance avec les premiers éléments ou matériaux mélodiques et rythmiques qui servent à sa formation : notes, groupes de notes avec leur valeur et leur exécution. Tel est le but précis de cette importante division.

Ce qu'il importe de connaître tout d'abord, ce sont les *signes graphiques* qui représentent les sons variés de la Mélopée grégorienne.

Ces signes sont de deux sortes :

Les signes *mélodiques*, c'est-à-dire ceux qui représentent les intervalles ;

Les signes *rythmiques*, qui ont pour but de figurer les éléments qui concourent plus spécialement à la formation du rythme, *durée*, *intensité*, et, par suite, mouvement rythmique d'*élan* et de *repos*.

CHAPITRE I.

LES SIGNES MÉLODIQUES.

Origine, noms, formes des notes et des groupes de notes.

ARTICLE 1.

LES ACCENTS GRAMMATICAUX ET LA MÉLODIE DU DISCOURS.

2. — Les *signes mélodiques* sont dérivés de la mélodie même du langage, ou, d'une façon plus précise, des *accents* usités chez les anciens pour *noter* les inflexions du discours.

Le langage, en effet, possède une mélodie qui lui est propre. Mais les intervalles incertains, variés, spontanés, qui la composent, ne pouvant se réduire à une gamme déterminée, elle échappe nécessairement à une fidèle représentation graphique. Aussi les grammairiens, laissant aux orateurs toute liberté pour l'invention et la construction de la mélodie oratoire ou phraséologique, se sont-ils contentés d'indiquer vaguement l'*intonation des mots isolés* au moyen de signes figurant l'*élévation* ou l'*abaissement* des syllabes.

3. — A cette fin deux signes générateurs simples suffisaient :

a) *L'accent aigu* (*acutus*) pour l'élévation de la voix ; on le traçait de bas en haut : (*Fig. 1*) /

b) *L'accent grave* (*gravis*) pour l'abaissement de la voix ; on le traçait de haut en bas : (*Fig. 2*) \

4. — Une même syllabe pouvant soutenir deux inflexions de la voix, on pourvoyait à la notation de ces cas mélodiques par la combinaison des deux accents simples. On avait :

a) *L'accent circonflexe* (*Fig. 3*) ^ note aiguë, note grave ;

b) *L'accent anticirconflexe* (*Fig. 4*) v note grave, note aiguë.

5. — La signification de ces accents grammaticaux était, dès l'origine, purement *mélodique* (cf. *Paléographie Musicale*, I, p. 97), c'est-à-dire que les grammairiens n'y attachaient aucune idée de *durée* ou de *force*. Ils appartenaient uniquement à l'*ordre mélodique*. (Cf. ci-dessus, I, 13, 14.) L'accent n'était pas long ; il valait, aigu

ou grave, *un temps simple*, pas davantage. Lorsqu'une syllabe valait deux temps simples — soit un temps composé binaire, — elle portait deux accents simples, réunis en un seul groupe : l'accent circonflexe, ou l'accent anticirconflexe.

Ex. : Rōmă = Rō̂ōmă = Rô̌mă.

6. — Enfin un troisième accent *simple*, l'*apostropha* (❜) a passé dans la notation musicale, en donnant naissance à tous les signes neumatiques qui ne sont pas dérivés de l'accent aigu ou de l'accent grave. En sorte que, sauf le *quilisma* dont on parlera plus loin, la notation musicale, dite *accentuation neumatique*, ne met en œuvre que trois éléments générateurs simples, trois accents empruntés à la grammaire : l'*accent aigu* et l'*accent grave* pour les intonations ; l'*apostropha* dont on verra la destination spéciale.

Ces courtes notions sur l'accent suffisent ici. Que l'on se souvienne seulement que l'accent aigu n'est qu'une *note*, une *élévation* musicale. Dans la troisième Partie, nous traiterons plus expressément de l'accent et de sa valeur soit intensive, soit quantitative dans les mots (1).

(1) Il n'est pas inutile de rappeler ici que les grammairiens latins reconnaissaient onze accents :

				En notation neumatique :
1	l'aigu	(*Fig.* 5)	/	. Virga
2	le grave . . .	6	\	. Accent grave ou punctum
3	le circonflexe . .	7	∧	. Clivis
4	l'anticirconflexe . .	8	∨	. Podatus
5	le long . . .	9	—	. Signe romanien, épisème
6	le bref . . .	10	∪	.
7	l'apostropha . .	11	❜	. Strophicus
8	l'hyphen (ou trait d'union) .	12	-‿-	.
9	l'hypodiastole . . .	13	-⁀-	.
10	le dasea	14	⊢	{aspirations. (Notation dasienne)
11	le psile	15	⊣	

Or, sur ces onze accents, la notation neumatique en emploie six, à savoir :

1° Les quatre premiers pour l'intonation,

2° L'apostropha,

3° Le long, dans la notation romanienne.

Enfin l'habitude d'avoir recours aux accents pour écrire la musique était tellement forte au moyen âge, que l'auteur de la *Musica Enchiriadis* employa le *dasea* et le *psile*, tournés et retournés en tous sens, et inventa la notation *dasienne*, ce qui porte à huit le nombre des accents transformés en notes musicales.

ARTICLE 2.

NEUMES-ACCENTS DÉRIVANT DES ACCENTS AIGU ET GRAVE.

§ 1. — Noms et formes des notes simples et des groupes.

A. *Notation chironomique.*

7. — En devenant *neumes* ou notes musicales, les accents aigu et grave ne subirent d'abord *dans leur forme* que de légères modifications — sauf, en certains cas l'accent grave —; mais ils reçurent d'autres noms, suggérés par leur forme elle-même.

L'*accent aigu* devint la *virga* des neumes : (*Fig. 16*) / et l'*accent grave*, employé seul, se transforma en *punctum* et en prit le nom : (*Fig. 17*) -

8. — Allié à l'accent aigu, l'accent grave garda à peu près sa forme :

L'*accent circonflexe* devint la *clivis* : (*Fig. 18*) /\

Enfin l'*accent anticirconflexe* devint le *pes* ou *podatus* : (*Fig. 19*) J J

9. — Dans la musique, les combinaisons d'accents sont naturellement plus nombreuses que dans le langage ; de là, des neumes-groupes de trois, quatre, cinq notes et plus.

Neumes de trois notes : (1)

Torculus (machine à presser)	(*Fig. 20*)	J\	*accent grave, accent aigu, accent grave.*
Porrectus (allongé)?	(*Fig. 21*)	N	*a. g. a.*
Scandicus (*scandere*, monter)	(*Fig. 22*)	.·/	*g. g. a.*
Climacus (κλῖμαξ, échelle)	(*Fig. 23*)	/·.	*a. g. g.*

etc., etc., etc.

Cette notation (2) est dite *chironomique* (χείρ, main ; νόμος, règle) parce que les accents ne sont que des signes graphiques, repré-

(1) Au cours de ce *Traité*, nous employons les noms des groupes neumatiques en usage depuis une trentaine d'années dans les livres de chant grégorien. Plusieurs de ces dénominations auraient besoin d'être révisées et, en particulier, celle du *porrectus*; cependant la commodité de ces termes nous engage à les maintenir pour le moment.

(2) Cf. *Paléog. Music.* Notation chironomique t. I, p. 98 et ss.

sentant les mouvements d'élévation et d'abaissement que la main faisait en les traçant.

10. — Exemples de notation chironomique.

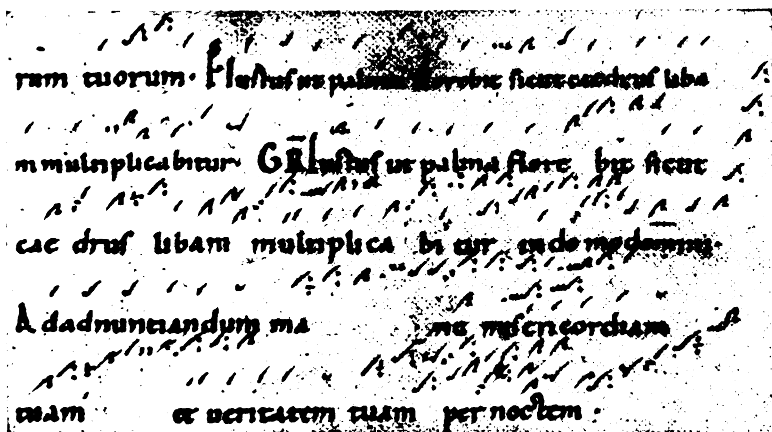


Fig. 24. — Zurich, Bibl. cantonale, N. 71. Graduel de Rheinau, Suisse, f° 26. XI[e] siècle. Neumes-accents.

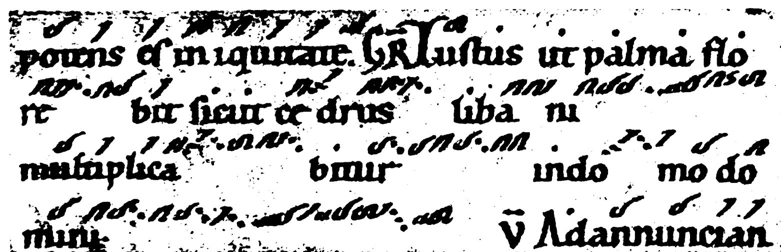


Fig. 24ª. — Zurich, Bibl. cantonale, N. 75. Graduel des environs de Rheinau, f° 8. XIII[e] siècle. Neumes-accents.

B. *Notation diastématique.*

11. — Cependant cette accentuation musicale conservait, de son origine même, un grave défaut : elle indiquait assez bien les élévations et les abaissements de la voix, mais sans préciser l'intervalle que celle-ci devait franchir. L'élève mis en face des neumes (fig. 24) ne pouvait s'en servir ; la présence du maître était nécessaire pour les utiliser. Celui-ci devait, en chantant, faire entendre les intervalles et suppléer ainsi, par l'exemple, à l'insuffisance de la notation. De son côté, l'élève répétait docilement ce qu'il enten-

dait et, à force de patience et de mémoire, ***apprenait par cœur*** toutes les mélodies de l'Antiphonaire grégorien. Les accents neumatiques lui fournissaient seulement le moyen de guider et de rafraîchir sa mémoire. En de telles conditions, il fallait de longues années d'études pour posséder en son entier le répertoire musical de l'Église.

Dès lors, un devoir s'imposait aux notateurs : celui de perfectionner la notation chironomique en la rendant claire, intelligible au premier coup d'œil. Les essais tentés dans ce sens arrivèrent peu à peu à un excellent résultat. Les copistes, en écrivant les neumes, en vinrent assez naturellement à disposer les notes à des hauteurs diverses, suivant la différence des intervalles. Les premiers vestiges de cette notation diastématique (*διαστήματα*, intervalles) se voient jusque dans les manuscrits neumatiques les plus anciens.

12. — Ils ne s'en tinrent pas là. Pour lever toute hésitation, ils tracèrent d'abord une ligne horizontale autour de laquelle ils échelonnèrent les notes. Puis, pour plus de précision encore, ils ajoutèrent une seconde, une troisième, une quatrième ligne, la ***portée*** musicale fut trouvée.

13. — Enfin l'invention des *clefs* (II, 131) acheva le perfectionnement de la notation (1).

Les ***neumes-accents*** légèrement modifiés furent placés sur cette échelle, et la lecture en devint des plus aisées.

14. — Exemples de notation diastématique.
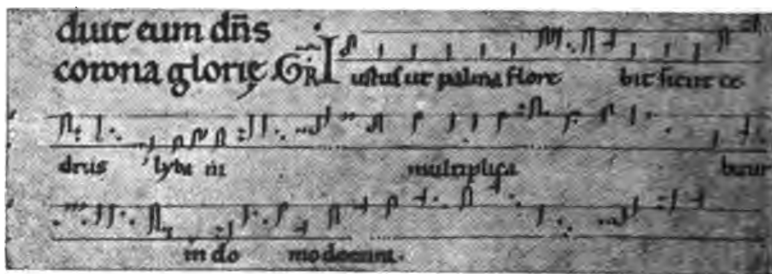


Fig. 25. — Londres, Musée Britannique, Add. n. 18031-2. Missel plénier de Stavelot, f° 213v. XIIIe siècle. Neumes-accents sur lignes.

(1) Cf. *Paléog. Music.* Notation diastématique t. I, p. 122 et ss.

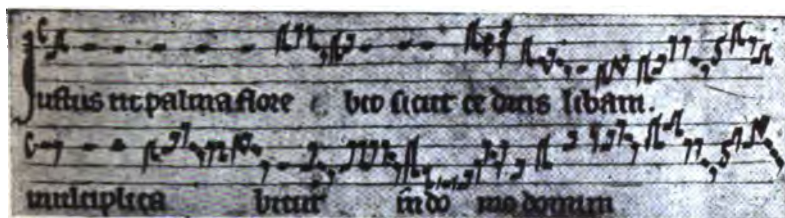


Fig. 26. — Londres, Musée Britannique, Add. n. 12194. Graduel de Sarum, f° 102 v. XIII° siècle. Neumes-accents sur lignes.

16. — Avant de passer à l'étude des intervalles et du solfège, il faut d'abord apprendre la forme graphique des notes et des groupes, tels qu'on les trouve sur lignes, soit dans la notation grégorienne, soit dans les transcriptions qui en sont faites en notation moderne. Pour la commodité du lecteur, on réunit ici dans un même tableau *toutes les notes simples*, même celles qui dérivent de l'*apostropha* (II, 28 et ss.). On joint aussi le signe du *quilisma*, et les *punctums ictiques* (1).

A. Notes simples.

	Noms	Figures	Transcription et valeur musicale
1	Punctum carré		
2	Punctum carré avec ictus de subdivision		
3	Punctum losangé		
4	Punctum losangé avec ictus de subdivision		

(1) On sait, en effet, que les lois du rythme exigent un touchement, un appui (*ictus*) de deux en deux ou de trois en trois temps simples. Le chant grégorien n'échappe pas à cette loi essentielle; par suite, la notation, pour être claire, doit tenir compte de cette exigence. Ces subdivisions rythmiques, nécessaires dans les longs groupes, sont indiquées par l'*épisème* (I, 67). Le lecteur est familiarisé avec ce petit trait vertical ajouté aux notes affectées de l'ictus rythmique. Dans nos livres de chant, au lieu de le marquer chaque fois, comme dans les exemples de la première partie de cette *Méthode*, on ne l'emploie que lorsque la forme du groupe n'indique pas par elle-même la place de ces ictus.

5 VIRGA

ou

6 APOSTROPHA

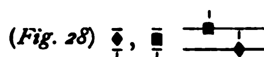
ou

7 ORISCUS

8 QUILISMA

Fig. 27

Dans les éditions solesmiennes de l'Édition Vaticane, les *épisèm* seront marqués ainsi :

(*Fig. 28*) 

Quelle que soit leur forme, toutes ces notes ne valent qu'un se temps simple.

EXERCICE I.

17. — Rechercher, dans les livres de chant grégorien, (*Lib Usualis*, *Kyriale Vatican*, édition de Solesmes) les notes simpl et leur *donner leur nom.*

18. — *B.* Neumes de deux notes.

Noms	Figures	Transcription et valeur musicale
9. PES ou PODATUS		
10. CLIVIS		

Fig. 29

REMARQUES. — *a*) Dans le *podatus*, la note du bas s'exéc la première.

b) On peut encore rattacher aux groupes de deux notes la *virga* redoublée ou *bivirga*.



Fig. 30

c) Aux groupes de deux notes, comme aussi à tous ceux qui vont suivre, peuvent être ajoutés des *points* et des *épisèmes*, ou encore un petit trait — *épisème* horizontal — indiquant le retard.

Exemples :

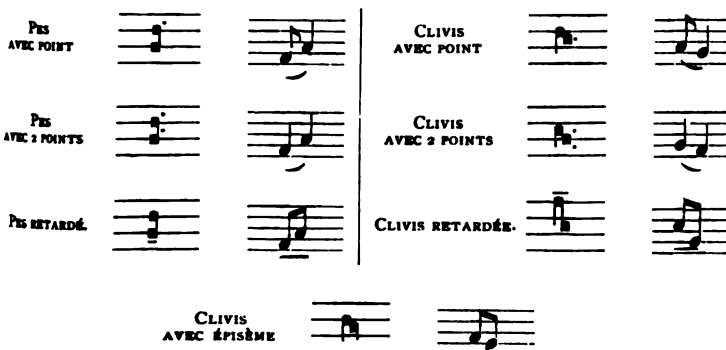


Fig. 31

EXERCICE II.

19. — Rechercher, dans les livres de chant, les groupes de deux notes et leur *donner leur nom*.

20. — *C.* Neumes de trois notes.

Noms	Figures	Transcription et valeur musicale
Porrectus		
Torculus		

Noms	Figures	Transcription et valeur musicale
13. SCANDICUS		
14. SALICUS		
15. CLIMACUS		

Fig. 32

REMARQUES. — *a*) Quand le *scandicus* est terminé par une *virga*, cette dernière note est ordinairement, dans une notation bien comprise, affectée de l'ictus rythmique :

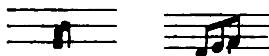


Fig. 33

b) Le *scandicus* et le *climacus* peuvent, sans changer de nom, se composer de quatre, cinq notes et même davantage.
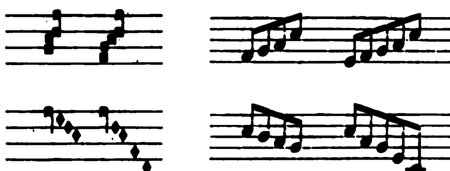


Fig. 34

c) Le *salicus* peut ou non avoir ses deux premières notes à l'unisson.

EXERCICE III.

21. — Rechercher, dans les livres de chant, les groupes de trois notes et leur *donner leur nom.*

22. — *D.* **Neumes de quatre notes et plus.**

Un seul terme suffit pour nommer les neumes précédents. On donne aux groupes plus longs des *noms composés*. Chaque groupe

est désigné d'abord par le nom du neume qui en est, pour ainsi dire, le noyau ; puis on lui ajoute un qualificatif qui le spécifie.

Ces qualificatifs sont au nombre de trois : *flexus*, *resupinus*, *subpunctis*.

a) *Flexus* (fléchi). — On qualifie ainsi les neumes qui, terminés normalement à l'aigu, — *porrectus*, *scandicus*, *salicus* —, fléchissent encore d'une note vers le grave.

Noms	Figures	Transcription et valeur musicale
16. Porrectus flexus		
17. Scandicus flexus		
18. Salicus flexus		

Fig. 35

b) *Resupinus* (retourné vers le haut). — On qualifie ainsi les neumes qui, terminés régulièrement au grave — *torculus*, *climacus*, — se relèvent ensuite vers l'aigu pour finir en haut.

Noms	Figures	Transcription et valeur musicale
19. Torculus resupinus		
20. Climacus resupinus		

Fig. 36

c) *Subpunctis*. — On qualifie ainsi les neumes qui, terminés par une *virga*, — *podatus*, *porrectus*, *scandicus*, etc. — sont suivis de *punctums* losangés.

S'il y a deux *punctums*, on dit *subbipunctis* :

Noms	Figures	Transcription et valeur musicale
21. Pes subbipunctis		
22. Porrectus subbipunctis		
23. Scandicus subbipunctis		

Fig. 37

S'il y a trois *punctums*, on dit *subtripunctis* :

Noms	Figures	Transcription et valeur musicale
24. Pes subtripunctis		
25. Porrectus subtripunctis		

Fig. 38

Pour compléter toutes ces notions, on pourra consulter la *Paléographie Musicale*, tome II, p. 31.

§ 2. — Unité des groupes.

23. — Il importe, pour la pratique, de savoir très exactement comment se forment les groupes (1), afin d'être à même de voir quelles sont les notes qui doivent être unies dans le chant, et aussi celles qu'il convient de séparer.

De ce qui précède, il résulte que les sons peuvent se réunir et former groupe de trois manières différentes :

1° Par la liaison graphique ou ligature ;

2° Par la succession des losanges ;

3° Par le simple rapprochement de plusieurs groupes.

(1) « Qualiter ipsi soni jungantur in unum, vel distinguantur ab invicem » HUCBALD. *Scriptores*, Gerbert, I, p. 118.

24. — Dans tous ces cas, l'unité des éléments ainsi groupés frappe les yeux, quoique diversement :

1° Dans la *ligature*



Fig. 39

la liaison est évidente : l'unité du trait graphique fait l'unité du groupe.

2° La *subordination graphique des losanges* à la *virga*, qui toujours les précède et les domine, démontre assez qu'ils en dépendent. Les notes losangées sont le produit d'un unique trait de plume partant de la *virga*, et conservant sa direction inclinée de gauche à droite : la plume ne se soulève que pour distinguer chaque note :



Fig. 40

3° Le *rapprochement des groupes*. — Deux ou trois groupes, très proches l'un de l'autre, n'en forment en réalité qu'un seul dans l'exécution.

1. PES ET CLIMACUS FORMANT GROUPE, OU SCANDICUS SUBBIPUNCTIS

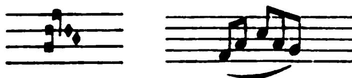


Fig 41

2. PODATUS ET CLIVIS FORMANT GROUPE

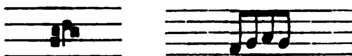


Fig. 42

3. CLIVIS ET PODATUS FORMANT GROUPE

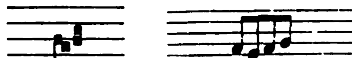


Fig. 43

4. PES SUBBIPUNCTIS ET CLIMACUS FORMANT GROUPE



Fig. 44

5. Climacus et climacus resupinus formant groupe



Fig. 45

6. Torculus et podatus formant groupe

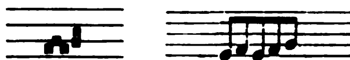


Fig. 46

7. Clivis et porrectus formant groupe

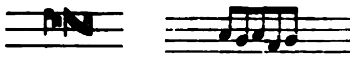


Fig. 47

8. Torculus et pes subtripunctis formant groupe



Fig. 48

9. Clivis, climacus et podatus



Fig. 49

ou

porrectus subbipunctis et podatus formant groupe



Fig. 50

10. Podatus subbipunctis, climacus et clivis formant groupe.



Fig. 51

Exercice IV.

25. — Déjà, sans savoir le nom des notes, on peut distinguer et nommer un grand nombre de groupes. Pour s'habituer à les reconnaître,. il est bon de prendre un livre noté et de nommer les groupes que l'on rencontre au hasard. Les exercices écrits sont aussi recommandés.

§ 3. — Neumes Liquescents.

26. — Les groupes neumatiques que nous venons d'étudier reçoivent une légère modification graphique, lorsqu'ils se trouvent en contact avec certaines combinaisons de consonnes, ou même

voyelles, dont la prononciation exige une délicatesse particu-e (1). Dans ces cas, au moment de la transition d'une syllabe ne autre, on emploie des sons dits *liquescents* ou *semi-vocaux*, trés dans la notation de la manière suivante :

: Podatus	*devient*	Épiphonus *ou* Podatus liquescent
Clivis	»	Céphalicus *ou* Clivis liquescente
Torculus	»	Torculus liquescent
Porrectus	»	Porrectus liquescent
Scandicus	»	Scandicus liquescent
Climacus	»	Ancus *ou* Climacus liquescent

Fig. 52

EXERCICE V.

27. — Rechercher dans les livres de chant les neumes liques-ents et leur *donner leur nom.* — On remarquera qu'ils ne se rouvent qu'à la rencontre de deux syllabes et jamais au centre les groupes : la note semi-vocale termine toujours un groupe.

ARTICLE 8.

NOTES ET GROUPES DÉRIVANT DE L'ACCENT-APOSTROPHE.

§ 1. — Emplois variés de l'apostrophe dans la notation neumatique.

28. — L'*apostrophe* est encore un signe emprunté à la gram-aire, une sorte d'accent grammatical.

Déjà les notateurs ont demandé aux accents du langage les nes destinés à figurer l'élévation et l'abaissement de la voix;

1) Nous étudierons ces combinaisons dans la III[e] Partie. Pour le moment s n'avons qu'à nous occuper de la *forme* graphique et du *nom* des groupes.

de nouveau, ils choisissent, parmi les accents énumérés chez les anciens grammairiens, le signe supplémentaire dont ils ont besoin pour certaines particularités de rythme et certains effets vocaux, alors en usage dans les chants de l'Église. Aussi l'importance de l'*apostrophe* est-elle capitale dans l'accentuation neumatique.

29. — *Nature de l'apostrophe.* — L'*apostrophe* neumatique est, par nature, une note d'*apposition*, c'est-à-dire une note jointe, appliquée, apposée à quelque chose; aussi ne la trouve-t-on jamais seule. C'est du reste le caractère même de l'*apostrophe* grammaticale, que Diomède, Donat, Priscien et tous les rhéteurs définissaient : « Apostrophos, circuli pars dextera, sed ad summam litteram consonantem *adposita*, cui vocalis est substracta ».

30. — Le nom, et très souvent la forme exacte, nous en ont été conservés dans le groupe appelé *strophicus*, qui comprend

L'Apostrophe simple › =

La Distropha ›› =

La Tristropha ››› =

Fig. 53

31. — Employée comme *pressus*, l'*apostrophe* a revêtu des formes qui, parfois, rendent difficile à reconnaître sa parenté avec le signe grammatical. Néanmoins c'est bien de ce dernier que le *pressus* descend ordinairement; et les signes que les notateurs compétents, dans leurs tableaux de neumes, appelaient *pressus* ne sont en réalité que des *apostrophes apposées* à une note qui se trouve ainsi doublée.

32. — L'*oriscus*, lui aussi, n'est qu'une *apostrophe apposée*.

33. — Toutefois les diverses écoles de calligraphie neumatique n'ont pas conservé avec une égale persévérance, ni avec une égale fidélité, la forme primitive de l'*apostrophe*. Le trait recourbé, — *circuli pars dextera* (ˀ) — qui la caractérise a été soumis à des vicissitudes identiques à celles qui ont modifié l'accent grave et l'accent aigu. De très bonne heure, la *stropha* a subi des altérations, ici légères, là importantes, qui la défigurent diversement tout en retenant quelque chose du type primitif. Ailleurs, on a été plus loin : on l'a purement et simplement remplacée par le *punctum* ou la *virga*. Quoi qu'il en soit de ces altérations ou substitu-

tions, il reste toujours possible, par la comparaison des manuscrits, de reconnaître l'*apostrophe* dans les trois emplois principaux qu'elle a dans les mélodies grégoriennes : *strophicus*, *pressus*, *oriscus*.

§ 2. — Strophicus.

34. — Sous ce nom générique, on comprend la *stropha* seule, la *distropha* et la *tristropha*.

L'*apostrophe* (*Fig. 54*) —♦— (1) ne s'emploie jamais seule; elle s'appuie toujours sur une note ou sur un groupe. Elle ne s'emploie pas non plus sur une simple syllabe.

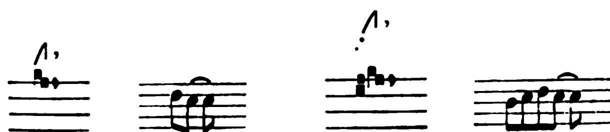


Fig. 56

Mais la *stropha* qui termine ainsi les groupes se trouve souvent transformée en *oriscus* dans les manuscrits sur lignes :

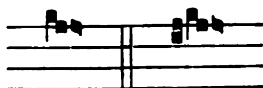


Fig. 57

On en reparlera plus loin.

35. — *Distropha* (*Fig. 58*) —♦♦—. La *stropha* peut se doubler; elle reçoit alors le nom de *distropha* ou *bistropha* :

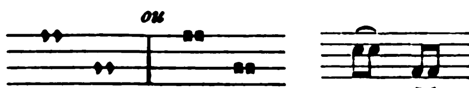


Fig. 59

(1) Ordinairement les livres modernes de chant grégorien ne distinguent pas la forme de l'*apostrophe* de celle d'une simple note carrée : (*Fig. 55*) —■—
Les éditions de Solesmes, depuis 1903, lui donnent la forme ci-dessus (fig. 54) qui rappelle la forme primitive.

La *distropha* est rarement employée seule sur une même syllabe (1). C'est la *bivirga* qui est alors en usage.

36. — *Tristropha* (*Fig. 61*) —♦♦♦—. La *stropha* peut se répéter jusqu'à trois fois. Le groupe ainsi formé reçoit le nom de *tristropha*.

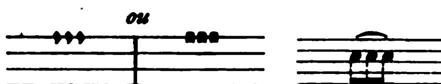


Fig. 62

Ce groupe est la formule préférée pour signifier trois notes sur le même degré; la *tristropha*, contrairement à la *distropha*, se rencontre très souvent sur une seule syllabe.
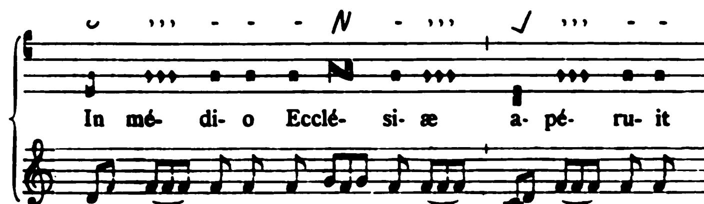


Fig. 63

La *tristropha* se rencontre encore sous cette forme :

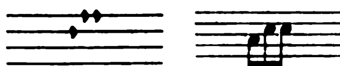


Fig. 64

37. — Répétition de la *distropha* et de la *tristropha*.

Ces deux groupes peuvent se répéter eux-mêmes :

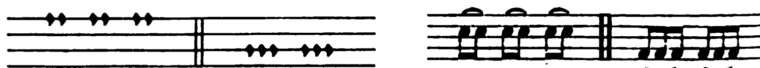


Fig. 65

(1) On en trouve cependant quelques exemples :
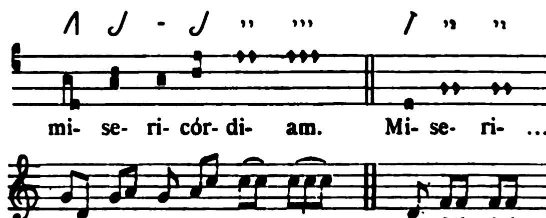


Fig. 60

Ils peuvent être joints et mélangés à des notes et à des groupes :
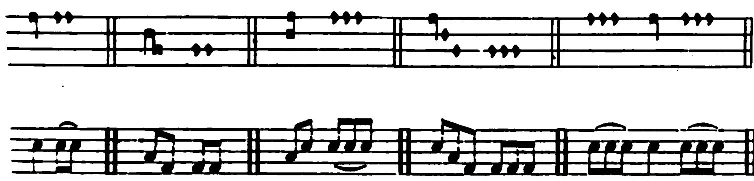


Fig. 66

§ 3. — Pressus.

38. — En dehors des signes *rythmiques* dont nous parlerons plus loin, la notation neumatique pure n'avait, pour représenter le doublement d'un son, d'autres moyens que sa répétition graphique.

39. — Dans les manuscrits neumatiques, la *virga* se posait devant la *clivis*, le *porrectus* et le *climacus*, pour doubler la première note de ces groupes.

Les neumes ainsi notés ont été rangés sous le nom générique de *pressus*, et ont fini par être assimilés à ce groupe.

	A		B		C
Pressus-clivis :	/ʌ	=		=	
Pressus-porrectus :	/N	=		=	
Pressus-climacus :	//.	=		=	

Fig. 67

40. — Mais là n'est pas la véritable origine du *pressus*.

Pour doubler une note, on posait à sa suite un signe graphique qui variait un peu de forme selon les pays, les écoles et les copistes, mais qui n'était, en somme, qu'une *apostrophe*.

Ainsi le *pressus-clivis* (*Fig. 68*) /ʌ se notait souvent ainsi (*Fig. 69*) /:' *ou* ʃ' La transcription exacte sur lignes serait :

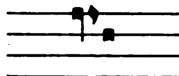


Fig. 70

C'est l'équivalence exacte de

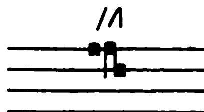


Fig. 71

41. — Voulait-on doubler la deuxième note d'un *climacus*,

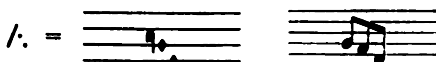


Fig. 72

on apposait à cette note une *apostropha*, tout en conservant la forme primitive du neume,

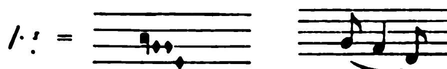


Fig. 73

ou un signe très approchant, qui en dérivait certainement.

On scindait aussi le groupe en deux, et on écrivait :



Fig. 74

équivalence qui produit à l'exécution le même effet.

42. — Dans la notation actuelle, le *pressus* est formé par la rencontre et la fusion pratique de deux groupes sur le même degré :

Exemples :

PODATUS+CLIVIS FORMANT PRESSUS ... *ou* ...

CLIVIS+CLIVIS » » ... *ou* ...

CLIMACUS+CLIVIS » » ... *ou* ...
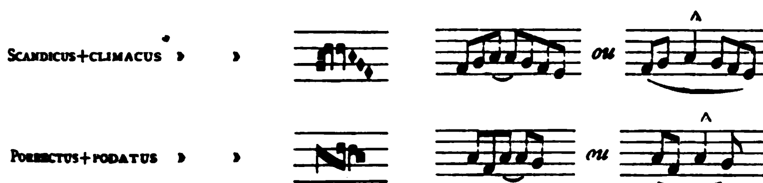


Fig. 75

Quand nous parlons de deux neumes *formant pressus*, nous voulons dire que ces groupes s'unissent intimement au point de *ne former qu'un seul groupe*, par la *fusion* des deux notes à l'unisson (Cf. plus loin : Chapitre VIII).

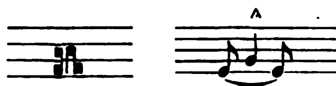


Fig. 76

Le caractère de l'*apostropha* dans le *pressus* est, le plus ordinaiement, de se fondre entièrement avec la note précédente pour ne ire avec elle qu'un seul son allongé.

43. — Les *pressus* se placent sur toutes les cordes de l'échelle.

§ 4. — Oriscus.

44. — L'*Oriscus* est aussi une sorte d'*apostropha*, qui se place après certains groupes. Mais à la différence du *pressus*, avec lequel il ne faut pas le confondre, l'*oriscus* ne se fusionne pas avec le son précédent. Ce mot dérive de ὅρος, limite, fin; il en est le diminutif : et, de fait, l'*oriscus* est toujours placé à la fin (à l'*horizon*) d'un groupe.

Afin que cette distinction du *pressus* et de l'*oriscus* se fasse sans hésitation, les livres de Solesmes donnent à ce dernier signe une forme spéciale (*Fig. 77*) Les autres livres l'écrivent par une note carrée : (*Fig. 78*)

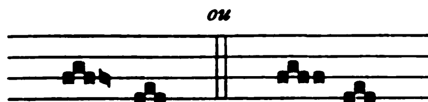


Fig. 79

L'*oriscus* se place sur toutes les cordes de l'échelle.

§ 5. — Salicus.

45. — Faut-il rattacher le *salicus* à l'*apostropha?* Oui probablement; cependant la question d'origine reste ouverte. Il suffira de parler ici de la forme graphique du *salicus*, afin qu'on puisse le reconnaître. Son interprétation et sa place sur l'échelle seront examinées plus loin.

Le *salicus* — de *salire*, sauter, rebondir, s'élancer — est un groupe ascendant comme le *scandicus*. Le plus ordinairement il

comprend trois notes (*Fig. 80*)

quelquefois quatre notes (*Fig. 81*)

rarement cinq (*Fig. 82*)

a. Salicus de trois notes.

46. — La note centrale, distinguée par un signe particulier, doit attirer spécialement l'attention.

Le salicus de *trois notes* a *deux formes* dans sa notation actuelle:

1re forme : les deux premières notes sont séparées par un intervalle.

2e forme : les deux premières notes sont à l'unisson.

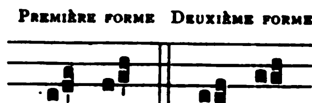


Fig. 83

b. Salicus de quatre notes.

47. — Ce *salicus* monte le plus souvent par intervalles conjoints: voici sa notation la plus fréquente :
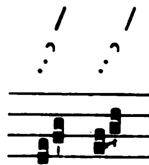


Fig. 84

c. Salicus de cinq notes.

48. — Il est très rare, et parcourt la même progression :

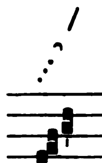


Fig. 85

ARTICLE 4. — QUILISMA.

49. — Le *Quilisma* est un neume tout à fait à part, dont nous ignorons l'origine.

On lui donnait toutes sortes de formes. Celle des neumes-accents allemands, italiens, français, anglais, était celle-ci :

QUILISMA-PODATUS = *ou*

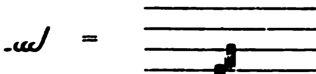
QUILISMA-TORCULUS = *ou*

Fig. 86

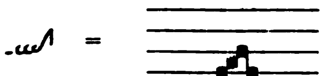
50. — Le *Quilisma* est toujours au centre d'un mouvement ascensionnel. Dans la notation grégorienne moderne, il n'est jamais seul, toujours il est précédé d'une note ou d'un groupe. Cette note ou ce groupe est comme le point de départ, l'appui du mouvement ascendant qui se prolonge au delà du *quilisma.*

Le point d'appui du mouvement ascendant est ou une note simple :

PUNCTUM+QUILISMA-PODATUS FORMANT GROUPE :

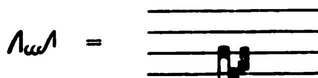


PUNCTUM+QUILISMA-TORCULUS FORMANT GROUPE :

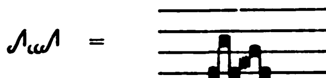


ou un groupe :

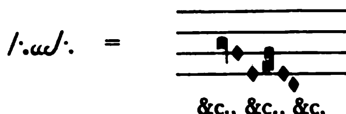
CLIVIS+QUILISMA-PODATUS FORMANT GROUPE :



TORCULUS+QUILISMA-TORCULUS FORMANT GROUPE



CLIMACUS+QUILISMA-PES SUBBIPUNCTIS FORMANT GROUPE :



&c., &c., &c.

Fig. 87

EXERCICE VI.

51. — Chercher et désigner dans les livres de chant les *strophicus*, *pressus*, *oriscus*, *salicus* et *quilisma*.

ARTICLE 5. — VARIÉTÉ DES NOTATIONS NEUMATIQUES.

TRADITION MÉLODIQUE UNIQUE.

52. — Les *Neumes-accents* que nous venons de décrire donnèrent le jour à un grand nombre de notations grégoriennes, parfois très différentes les unes des autres. On peut en voir un précis historique avec fac-similés au tome 3e de la *Paléographie Musicale*, p. 79. Il suffit de savoir qu'il y eut deux courants principaux : l'un *traditionnel*, l'autre *novateur*.

53. — Le premier prend les neumes-accents à leur origine, à l'état chironomique, et les conduit, par une suite de modifications graphiques, *sans changer essentiellement leurs formes primitives*, jusqu'à la notation carrée de nos livres grégoriens. Dans ce premier courant, il faudrait distinguer plusieurs écoles, mais nous ne faisons ici que retracer les grandes lignes.

54. — Un autre courant, appelé *novateur*, parce qu'il s'écarte de la tradition, procède, lui aussi, des accents; mais, par une série de

transformations graduelles plus ou moins radicales, *il en altère la forme*, il désagrège les éléments des groupes, et réduit les accents à n'être plus que des *points superposés*. Là encore, il existe plusieurs écoles, et, dans chacune d'elles, des particularités graphiques qui sont bien loin d'être connues.

55. — L'École *messine* (Metz) dont nous aurons à parler plus loin, est une sorte de notation mixte, mêlée d'accents et de points.

56. — Cette variété incroyable de notations est facile à expliquer. Les notateurs, laissés à leur propre initiative, et désireux d'arriver à une expression claire et parfaite de la cantilène traditionnelle et des intervalles mélodiques, s'ingénièrent de toutes manières à perfectionner la notation. La variété même de leurs essais atteste leur indépendance.

Mais ce qu'il importe de faire ressortir en ce moment, c'est que les systèmes les plus divers de notation s'accordent tous pour nous livrer une *tradition mélodique unique, qui ne peut être que la tradition romaine grégorienne* (1).

57. — Tels sont les *signes mélodiques* — notes et groupes — en usage dans le chant grégorien. Ces notions élémentaires seront complétées plus loin par l'enseignement des intervalles et des modes; mais avant d'en arriver là, il faut encore parler des signes *rythmiques* employés dans les plus anciens manuscrits.

(1) Cf. *Paléograhie Musicale* t. 2, Préface. Le Répons-Graduel *Justus ut palma* reproduit en fac-similés d'après plus de 200 antiphonaires manuscrits d'origines diverses, du IX[e] au XVII[e] siècle.

CHAPITRE II.

LES SIGNES RYTHMIQUES DANS LES ANCIENS MANUSCRITS.

ARTICLE 1.

LEUR RAISON D'ÊTRE. TRADITION RYTHMIQUE.

58. — Les accents neumatiques et tous les groupes qui en dérivent sont, en tant que signes figuratifs des intervalles *mélodiques*, extrêmement imparfaits (II, 9); ils le sont plus encore peut-être en tant que signes *rythmiques*.

Par eux-mêmes les neumes *purs*, avec lignes ou sans lignes, ne déterminent ni la *durée*, ni la *force*, ni le *mouvement rythmique* des sons : ce n'est que par leurs positions dans la mélodie, ou par leurs relations avec le texte liturgique, qu'ils arrivent tant bien que mal à exprimer quelques rudiments rythmiques tout à fait insuffisants pour la pratique. Aussi dès l'origine, ou du moins, dès que les manuscrits nous parviennent, les neumes se présentent-ils accompagnés de traits, de lettres supplémentaires, ou même modifiés, parfois jusque dans leur forme essentielle. Le but de ces adjonctions et modifications est de compléter ce qui manque aux neumes en fixant, *d'une manière approximative*, soit les intervalles, soit les valeurs de durée et d'intensité, ou même certaines nuances très délicates d'interprétation.

59. — *Tradition rythmique primitive universelle.* — La figuration des signes *rythmiques*, comme celle des signes *mélodiques*, varie avec les différentes Écoles graphiques, mais, en dépit de ces formes multiples, il est aisé de découvrir une tradition *rythmique* primitive et universelle, qui s'affirme avec la même évidence et la même autorité que l'unité traditionnelle *mélodique*.

60. — Néanmoins, il faut le dire, la tradition *rythmique* primitive ne s'est pas maintenue avec la même constance que la tradition mélodique (1). L'état des manuscrits, au dixième et au onzième siècles, nous révèle une grande inégalité dans les figurations plus ou moins parfaites qu'ils donnent du rythme primitif.

(1) Cf. *Paléographie Musicale* t. 2, p. 16.

61. — Les plus parfaits et les plus intelligibles sont, sans conteste, les manuscrits de notation *sangallienne* qui se répandirent dans presque toute l'Allemagne, et dont un bon nombre existe encore aujourd'hui.

62. — A un degré à peine inférieur se placent les manuscrits d'écriture *messine*, répandus dans un rayon assez étendu autour de Metz, et même jusque dans la Haute Italie, par exemple à Como. Le plus fidèle, dans cette école, à la tradition rythmique, est le codex de Laon, nº 239 (*Lib. grad.*) Xᵉ siècle, qui déjà cependant manifeste un léger déclin dans l'expression de la tradition primitive. Les manuscrits de Verceil, nº 186, et de Milan, nº E. 68, sont aussi très précieux, mais le déclin s'accentue et fait prévoir, à bref délai, la décadence du chant grégorien causée principalement par l'abandon des signes rythmiques dont l'intelligence se perd insensiblement.

Malgré cela, entre les deux écoles, messine et sangallienne, la concordance *rythmique* est étonnante : preuve péremptoire qu'*un seul rythme*, déterminé parfois jusque dans ses détails les plus fins, mais imparfaitement figuré, s'imposait dès l'origine, au monde catholique tout entier.

63. — Les autres représentants de la même École calligraphique sont loin d'avoir conservé la tradition rythmique avec la même pureté et la même fidélité : ils font encore usage des signes, mais trop souvent à l'aventure et sans les comprendre. Toutefois ces précieux débris d'une tradition expirante témoignent de l'existence et de la vie de cette tradition, et apportent encore leur concours à sa restitution.

64. — Plusieurs autres familles, en Italie, en France, en Aquitaine, etc., offrent des traces indiscutables des mêmes traditions, et chaque jour une étude plus approfondie des documents en fait découvrir de nouvelles. Il n'est pas possible ici d'entrer dans les détails : quelques-unes de ces traces seront relevées dans le courant de ce livre.

65. — Il y a aussi des manuscrits qui n'ont presque plus rien, ou même rien conservé des signes rythmiques. On ne saurait les alléguer contre l'existence de la tradition, et surtout contre le témoignage positif des différentes classes de manuscrits *rythmi-*

ques : ils se taisent sur ce point capital, et c'est tout. Les codices *non rythmiques* sont par rapport aux *rythmiques* comme serait un texte sans ponctuation, sans accentuation, en face d'un texte soigneusement accentué et ponctué ; comme sont, de fait, les textes primitifs hébraïques de la Bible; en face des mêmes textes munis de points-voyelles, et des accents massorétiques qui en arrêtent et en définissent la ponctuation, l'accentuation, la lecture et jusqu'au sens lui-même. Il y a d'un côté précision, de l'autre incertitude ; — ici perfection, là imperfection ; et nullement contradiction (1).

66. — Les deux principaux groupes de manuscrits *rythmiques* — sangalliens et messins — doivent nous servir à établir le rythme grégorien, aussi est-il nécessaire de faire connaître les signes employés dans ces deux familles.

Ce sont les seules d'ailleurs qui aient conservé le système rythmique dans sa plénitude ; les autres écoles n'en ont plus que des restes.

ARTICLE 2. — SIGNES RYTHMIQUES SANGALLIENS.

67. — Les manuscrits sangalliens emploient deux sortes de signes rythmiques :

a) Les signes rythmiques proprement dits ;

b) Les lettres.

§ 1. — Signes rythmiques proprement dits.

68. — On en distingue deux classes :

a) Les signes rythmiques qui affectent les neumes purs en les *modifiant ;*

b) Les signes qui les affectent en *s'ajoutant* à leur forme primitive.

A. *Modifications.*

69. — La caractéristique de ces signes consiste dans diverses modifications des lignes constitutives des neumes : ces lignes s'allongent, s'épaississent ou se contournent en différents sens, sans aucune adjonction de traits supplémentaires.

(1) Cf. La tradition rythmique grégorienne à propos du « quilisma ». *Rassegna Gregoriana*, juin-juillet 1906, p. 226-251.

— Toutes ces modifications indiquent en principe un ralen-
ient, un retard, un appui plus ou moins prononcé. Cette
rétation devient évidente par l'explication des lettres roma-
s.

— *Punctum planum.* — Le *punctum* (·) s'allonge plus ou
selon les manuscrits (- –). C'est le *punctum planum* ou
jacens. Cette dernière expression employée par plusieurs
ciens décrit la forme *graphique* du signe, non son rôle dans
lodie, qui est toujours de représenter, non une note élevée
e la vraie *virga*, mais une note relativement grave, comme
ctum : de là le nom de *punctum planum* qui, à ce point de
onvient parfaitement à cette figure.

intentions rythmiques de ces deux *punctums* s'affirment
it dans les groupes neumatiques, où le contraste voulu entre
ux formes apparaît clairement (Cf. plus loin fig. 93).
dehors de là, le *punctum planum* n'est souvent qu'une licence
ique sans intention rythmique ; c'est le *punctum* employé le
rdinairement dans les récitations, et toutes les fois qu'il est
L'élan d'une notation rapidement écrite invitait le copiste à
r traîner un peu la plume sur le parchemin, d'un *punctum* à
e, au lieu de relever pour piquer, pour ainsi dire, chaque
um, et n'obtenir ainsi qu'un léger point rond, à peine visible.

— *Pes quadratus* (carré). — Le premier trait du *podatus* se
ie de cette manière ✓ On pourrait la traduire ainsi :
ɜ) ⁝. La première note est un peu appuyée et allongée au
n de l'épisème horizontal.

— *Pes quassus* ✓ de *quatio*, secouer, frapper (1). Le pre-
son de ce groupe est plus long encore que dans le *pes qua-*

ette représentation du *pes quassus* est celle des plus anciens manuscrits
ds et sangalliens, celle de Monza, Bobbio, etc... Certains tableaux de
plus modernes Wolfenbuttel, Ottobeuern, Leipzig, XIe-XIIe siècle,
nt ainsi ✓, comme le quilisma à deux branches. De fait, on trouve
me du *pes quassus* assez semblable à celle du *quilisma*, dans des
de provenance allemande, v. g. le 24680 du British Museum. Le *qui-*
ors est toujours à *trois branches* dans ce manuscrit.
similitude a occasionné plusieurs méprises et confusions qu'il suffit de
ici. Il en sera parlé dans un travail spécial.
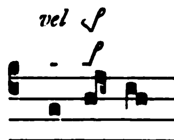
dratus : il est souvent traduit par deux notes dans les manuscrits :



Fig. 89

Dans les proses et les séquences, dont les mélodies se présentent sous forme de vocalises pures, ou soutenues par un texte purement syllabique, le *pes quassus* se trouve traduit parfois par trois syllabes.

74. — REMARQUE. — Le *pes quadratus* et le *pes quassus* sont employés quelquefois l'un pour l'autre, ce qui donne à penser qu'il y avait entre eux une certaine ressemblance. Cette ressemblance cependant n'était pas une équivalence complète ; nous en avons la preuve à la p. 9 du manuscrit d'Einsiedeln 121. A l'Offertoire *Benedixisti.* ℣. *Ostende,* on trouve les deux notations suivantes :



Osténde

Fig. 90

C'est d'abord le *podatus quadratus* (flexus liquescens), puis au-dessus de ce groupe, le *podatus quassus* avec la mention *vel :* ce dernier mot indique que l'option est offerte entre les deux notations, ce qui suppose deux exécutions différentes.

Dans ces deux *podatus* la première note était longue et appuyée, mais au *pes quassus* devait s'ajouter un effet vocal quelconque aujourd'hui inconnu : il faut souvent se résigner à ignorer.

Pratiquement, et jusqu'à ce que nos renseignements soient plus précis, on peut exécuter ces deux groupes de la même manière, en appuyant et allongeant la note de début.

75. — La *longueur* de la première note de ces deux *podatus* est encore confirmée par l'emploi de la lettre significative *t* = *tenete* placée sur cette note (II. 93).

A la longueur, il convient parfois d'ajouter la *force ;* car la lettre *f* = *forte* accompagne assez souvent cette note (II. 102)

76. — Le *torculus* ∫ prend les formes suivantes :

1° Pes *quadratus flexus*. Première note appuyée. (*Fig. 91*)

2° *Pes quassus flexus*. Encore première note appuyée. Cf. (*fig. 91*)

3° *Torculus* long, les trois notes sont ralenties, retardées.

(*Fig. 92*)

77. — Le *porrectus* N élargit et dilate ses traits.

78. — Les *punctums* simples du *climacus* /·. se changent en *punctum planum*

etc.

Fig. 93

On trouve aussi

etc.

Fig. 94

79. — La *clivis* ne reçoit guère de modifications rythmiques dans ses traits essentiels ; ce sont surtout les *adjonctions* qui exercent sur elle leur influence.

B. *Adjonctions.*

80. — *Épisème.* — La deuxième classe de signes *rythmiques* proprement dits a pour marque distinctive l'*adjonction d'un petit trait* aux neumes ordinaires, ou même aux groupes déjà modifiés de la classe précédente. Nous lui donnons le nom d'*épisème* (ἐπισημαίνω, indiquer par un signe). Cf. I. 67. Comme l'*épisème* peut occuper différentes places dans les neumes, il est obligé, pour bien s'y adapter, de modifier ses formes. Mais, qu'il soit horizontal, légèrement arqué, vertical, réduit à une sorte de *punctum*, *c'est toujours le même trait*

81. — *Signification de l'épisème.* — L'*épisème* romanien est presque toujours le signe d'une *prolongation*. C'est donc sur la note *épismatique* d'un groupe que doit s'appuyer de préférence l'ictus rythmique. S'il y en a plusieurs *de suite*, il faut s'inspirer du contexte musical pour le choix de la note ictique. C'est dire que toutes les notes *épismatiques* sangalliennes, quoique retardées, ne portent pas un ictus rythmique.

82. — Toutefois la valeur rythmique de l'épisème est susceptible des nuances les plus variées. Dans certains cas, par exemple, au-dessus d'une *clivis* /̄ il peut doubler au moins la valeur de la première note : dans d'autres cas au contraire, le même trait sera l'indice d'un appui léger et *à peine prolongé de la voix*.

Cette observation s'applique du reste à tous les signes rythmiques, modifications ou adjonctions, lettres ou signes. La raison en est que le signe est soumis, comme le neume lui-même, à des règles de position. La note à laquelle il s'attache, la place qu'il occupe dans le neume, le rapport de ce neume avec le texte, le rythme, le mouvement et l'expression de la phrase musicale, sont autant de circonstances qui en augmentent ou en atténuent la valeur.

83. — L'*épisème* est placé à la tête de la *virga* dans les neumes suivants :

a) VIRGA ISOLÉE SIMPLE : — VIRGA ISOLÉE AVEC ÉPISÈME : (*Elle double ordinairement la valeur de la note*)

b) PODATUS ORDINAIRE : — PODATUS AVEC ÉPISÈME : (*Ictus rythmique sur la deuxième note*)

c) CLIVIS ORDINAIRE : — CLIVIS AVEC ÉPISÈME SUR LA 1ère NOTE :

d) TORCULUS ORDINAIRE : — TORCULUS AVEC ÉPISÈME :

e) PORRECTUS ORDINAIRE : — PORRECTUS AVEC ÉPISÈME SUR LA NOTE FINALE :

f) SCANDICUS ORDINAIRE : — SCANDICUS AVEC ÉPISÈME :

g) CLIMACUS ORDINAIRE : — CLIMACUS AVEC ÉPISÈME :

Fig. 95

84. — L'*épisème* est joint à l'*accent grave* ou au *punctum*.

a) A l'extrémité du *punctum planum*

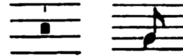


Fig. 96

b) A la base de la dernière branche de la *clivis* /L

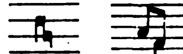


Fig. 97

c) » » » du *torculus* ⅃L

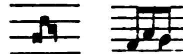


Fig. 98

d) Ou dans les neumes composés : /L. ⅃L.

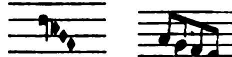


Fig. 99

85. — L'influence du trait *épisématique* s'étend seulement à la note qui en est marquée. Dans la *clivis* /I, la première note ou *virga* est seule allongée, et l'ictus porte sur cette note. Dans celle-ci /L au contraire, c'est la seconde ou l'accent grave, qui porte l'ictus.

86. — REMARQUE. — Les modifications et les adjonctions rythmiques ne concernent que l'appui, le retard ou l'allongement des sons ; *il n'y a pas de signes rythmiques de brièveté.*

Cette singularité donne clairement à entendre que les notes privées de signes sont *communes*, et que, au-dessous de la valeur de ces notes *ordinaires*, il n'y a pas de sons plus brefs.

Ceci explique aussi comment certains manuscrits excellents et très anciens — le 339 de Saint-Gall, par exemple — négligent les *lettres rythmiques* romaniennes (cf. ci-dessous 91 à 114) pour se contenter des *signes*. Les modifications rythmiques et les adjonctions épisématiques peuvent donc, à la rigueur, suffire à l'expression graphique du rythme musical grégorien. Néanmoins on verra à l'instant que les lettres rythmiques ne sont pas à dédaigner. Mieux vaut abondance que disette de renseignements.

§ 2. — Lettres significatives Romaniennes.

87. — Dans beaucoup de manuscrits d'origine sangallienne, les neumes sont entourés de *lettres*, ainsi qu'on peut le voir dans les reproductions photographiques de la *Paléographie Musicale*. (Cf. spécialement le manuscrit 121 d'Einsiedeln, t. IV.)

88. — *Origine.* — Un chroniqueur de Saint-Gall, Ekkehart IV le jeune († 1036) attribue à Romanus, chantre envoyé de Rome à Saint-Gall vers l'an 790, l'usage de ces lettres (1). De là leur nom de lettres *romaniennes*. On peut leur conserver ce nom, bien que cette origine soit discutée.

89. — *Signification.* — Mais ce qui n'est pas discutable, c'est leur existence et leur signification. Une lettre de Notker, moine de Saint-Gall († 912) en donne l'explication très authentique. Elle nous a été conservée dans le manuscrit 381 de Saint-Gall et dans le manuscrit lit. 5. de Bamberg (p. 28) provenant de Reichnau. Un abrégé de cette lettre se trouve aussi dans le codex 371 de Leipzig (2). Nous nous servirons ici de cet abrégé qui est plus clair que le texte même de Notker.

90. — *Raison de ces lettres.* — La raison des lettres significatives de Saint-Gall s'explique par les deux graves défauts de la notation neumatique, qui ne précise ni l'*intonation* ni le *rythme*.

De là, deux séries principales de lettres qui ont pour but de suppléer à ces lacunes.

PREMIÈRE SÉRIE

Lettres mélodiques. Sept lettres.

91. — Elles ont pour but d'indiquer les intervalles, mais elles ne fournissent que des indications vagues, approximatives, qui ne parviennent pas encore à fixer l'intervalle précis qu'il faut franchir.

Il suffit ici de les énumérer.

Élévation :	a — Ut *altius* elevetur admonet. l — *Levare* neumam. s — *Sursum* scandere. g — Ut in gutture garruletur *gradatim*.
Abaissement :	d — Ut *deprimatur*. i — *Iusum* vel *inferius* insinuat.
Unisson :	e — Ut *equaliter* sonetur.

(1) Cf. PERTZ, *Monumenta Germaniae historica*, t. II, p. 103.

(2) Tous ces textes ont été publiés dans la *Paléographie Musicale*, t. IV, p. 10.

DEUXIÈME SÉRIE.

Lettres relatives au rythme. Sept lettres.

92. — Ces lettres se divisent en trois classes.

Retard :	t — *Trahere* vel *tenere.* x — *Exspectare.* m — *Mediocriter* moderari melodiam.
Célérité :	c — Ut cito vel *celeriter* dicatur. [*st* — *Statim*] (cf. II. 114).
Intensité :	p — *Pressionem* vel *perfectionem* significat. f — Ut cum *fragore* feriatur. k — *Clange* significat.

93. — RALENTISSEMENT. — Le *t* marque une tenue de la voix, il s'échange avec l'*épisème :* par exemple on trouve souvent la clivis /̄ pour /, ou vice versa. Il y a des nuances dans cet allongement, car le *t* peut doubler la note; il s'échange aussi avec l'*x* qui alors a la même signification.

94. — Mais, plus souvent, l'*x* se place entre deux groupes, deux incises, deux membres de phrases littéraires ou musicales pour indiquer qu'un retard de la voix, *mora vocis*, doit les distinguer.

95. — Seule, la lettre *m* auprès d'une note ou d'un groupe neumatique, désigne un mouvement modéré; jointe à une autre lettre, elle rentre à ce titre dans la troisième série, (II. 106).

96. — CÉLÉRITÉ. — Le *c* exprime en général la *légèreté*, la *célérité*, l'*animation.*

L'étude attentive de cette lettre et de ses différents emplois permet de préciser ses différentes fonctions, et de lui assigner deux sortes de significations : l'une *positive*, l'autre *negative.*

97. — *Signification positive.* — Le *c* exprime positivement une accélération momentanée du mouvement normal de l'œuvre exécutée : c'est alors, sous une seule lettre, à la fois l'*animato* (animé), l'*accelerando* (en accélérant), le *più mosso* (avec plus de mouvement), le *stretto* (plus serré) de notre musique moderne.

Dans l'art grégorien comme dans l'art moderne, ces modifications de l'allure normale *ne changent en rien la valeur foncière des*

notes et des rythmes ; elles donnent seulement à la phrase plus de vie et d'animation.

98. — *Signification négative.* — Souvent le *c* est employé en opposition avec l'*épisème* et le *t* (*tenete*) : il précède ou suit ces signes de longueur.

Son but alors est : ou bien le *maintien* du rythme dans son allure normale contre des entraînements ou des ralentissements intempestifs que le contexte musical pourrait provoquer ; ou bien le *retour* à cette allure, si on s'en est écarté par un *rallentando* ou un allongement dont le motif a cessé.

On a comparé avec justesse l'effet négatif du *c* à celui du ♮ qui détruit le ♭ et ramène le *si* à sa hauteur normale (1).

99. — Les deux significations du *c* — positive et négative — ont cela de commun, qu'elles ne changent rien à la valeur ordinaire des notes ou des groupes. Le *t* (*tenete*) peut, ainsi que l'*épisème*, doubler une note, et, par suite, modifier dans une certaine mesure l'ossature, les fonctions rythmiques ; le *c* n'a pas ce pouvoir : il ne réduit jamais une note à la moitié de sa valeur. S'il agit *négativement*, il prévient une erreur, une mollesse, un relâchement dans l'allure ; si *positivement*, alors il excite, il active les fonctions rythmiques, leur donne de la vie, de l'animation, mais, encore une fois, sans y rien changer d'essentiel.

100. — Un argument en faveur de cette interprétation peut être tiré de l'usage capricieux du *c* dans les meilleurs manuscrits.

Les notateurs, même les plus corrects, emploient ou négligent cette lettre avec une grande liberté ; et cela jusque dans les passages identiques. Si le *c* entraînait une modification *temporelle absolue* des notes et des groupes qui en sont affectés, il ne serait pas traité avec cette insouciance légère et négligente par les copistes les plus scrupuleux. Quand il s'agissait de changements atteignant la substance du rythme, ils étaient fort attentifs à n'oublier ni lettres, ni signes. Le *t*, par exemple, (*Fig. 100*) ⁊̄ ou l'*épisème* /̄ qui en tient lieu, était rarement omis dans les cas où il devait doubler une note.

101. — Cette interprétation a en outre l'avantage de mettre d'accord tous les manuscrits sangalliens : d'une part, ceux qui

(1) Cf. D. BARALLI. *Rassegna gregoriana*, février 19c6, col. et 66 ss.

emploient les *lettres* et les *signes ;* de l'autre, ceux qui ne font usage que des signes. Comment expliquer l'absence complète du *c* (et de toutes les lettres romaniennes) dans les manuscrits, excellents d'ailleurs, de cette dernière classe, si cette lettre jouit d'une influence quantitative radicale sur la valeur des notes ? Les manuscrits de Saint-Gall sont-ils donc en désaccord ?

Nullement ; tout s'éclaire dès qu'on donne au *c* la signification d'une simple nuance d'animation. Le *t*, dont l'influence est plus décisive sur le rythme, a son équivalence dans les manuscrits sans lettres, c'est l'*épisème ;* le *c*, lui, n'a pas d'équivalence dans les manuscrits épisématiques, pas plus d'ailleurs que les lettres mélodiques *a*, *l*, *i*, *e*. L'absence de ces lettres ne porte aucune atteinte à l'essence de la mélodie, c'est-à-dire aux intervalles ; elle laisse seulement le lecteur dans un plus grand embarras, en le privant, en face d'une notation par elle-même indéchiffrable, d'une précieuse direction. Il en est ainsi du *c* au point de vue rythmique.

Entre ces deux genres de manuscrits — sans lettres ou avec lettres — il n'y a pas plus de différence qu'entre deux éditions de Bach ou de Palestrina, dont l'une serait écrite sans aucune nuance rythmique ou expressive, et l'autre serait annotée par un éditeur versé dans la connaissance de ces maîtres, et pénétré de la beauté de leurs œuvres.

102. — INTENSITÉ. — *f.* Toute note marquée de cette lettre est forte. Elle est assez rare dans les manuscrits sangalliens : cependant un manuscrit de Reichnau (Bamberg, lit. 6) l'emploie un peu plus fréquemment.

103. — *k.* Note forte, très rare.

104. — *p* peut signifier aussi une note forte, mais cette lettre a aussi d'autres significations, v. g. *perfecte*, *parum*.

105. — Si ingénieuse que fût l'invention de Romanus, elle ne parvenait pas à corriger les défauts d'une notation foncièrement insuffisante. Pour préciser davantage les *intonations* et les *nuances du rythme*, le maître eut l'idée d'ajouter à ces premières indications d'autres lettres destinées à en augmenter ou à en diminuer la valeur.

TROISIÈME SÉRIE.

Modifications des lettres précédentes. Trois lettres.

106. — *b* — Ut *bene* extollatur vel gravetur, vel teneatur.
v — *Valde.*
m — *Mediocriter.*

107. — *b* — Rien de plus clair que le sens de cette lettre, *bl* = *bene levare; tb* = *bene teneatur*, etc.

108. — *v* — plus rare, est synonyme de *b* : *valde.*
iv = *iusum*, *inferius valde.*

109. — La lettre *m*, déjà rangée dans la deuxième classe, est souvent unie à diverses lettres : *am* = *altius mediocriter; cm* = *celeriter mediocriter; im* = *inferius mediocriter; tm* = *tenete mediocriter.*

Nous laissons de côté les autres lettres nommées par Notker; elles sont rares ou même inusitées, elles n'ont d'ailleurs aucun rapport avec le rythme (1).

110. — REMARQUE IMPORTANTE. — Les lettres significatives adjointes à un groupe neumatique n'affectent en règle générale *qu'une seule note :* la place de la lettre indique quelle est la note modifiée : ainsi dans la clivis et dans le podatus de cette figure

(*Fig. 101*)

la première note des groupes est longue : c'est au contraire la seconde dans le podatus suivant : (*Fig. 102*)

111. — Il y a des exceptions à cette règle : lorsque le *c* ou le *t*, par exemple, se prolongent sur une série de groupes :

Fig. 103

Dans ce cas, la célérité ou le retard s'étend à tous les groupes.

Autre exemple : (*Fig. 104*) ; e = *equaliter*, lettre mélodique ; les cinq *punctums* doivent être chantés *à l'unisson.*

(1) Cf. *Paléographie Musicale*, t. IV, p. 15.

112. — Les signes et les lettres rythmiques sont souvent employés simultanément dans le même groupe :

Clivis (*Fig. 105*) , 1re note légère, *celeriter*, 2e note appuyée ou allongée par l'*épisème*.

Climacus (*Fig. 106*) , 1re note légère, 2e ordinaire, 3e allongée ou appuyée.

113. — D'autre part, toutes les notes d'un groupe peuvent être modifiées dans leur allure par les signes romaniens.

Tel le *torculus* long, dont toutes les notes sont retardées;

Tel le *scandicus* (*Fig. 107*) dont les quatre *punctums planums* avec *épisème* doivent être retardés et marqués fortement.

Tel le *climacus* (*Fig. 108*) avec un *ritardando* progressif sur les quatre dernières *notes*.

114. — *Sigles sangalliens.* — Les manuscrits sangalliens présentent encore des sigles ou abréviations qui ne sont pas mentionnées par Notker :

Cō = *conjungatur* — lié, conjoint, fondu.
Len = *leniter* — avec douceur ;
Moll = *molliter* — avec douceur, délicatesse, mollesse ;
fid = *fideliter* — fidèlement ? Avec exactitude ? avec foi ? ou *fidenter* — avec assurance ?
siml = *simul* — ensemble ;
= *similiter* — semblablement ;
perf = *perfecte* — avec perfection ;
st = *statim* — aussitôt, sans attendre, équivalent du *c* *celeriter*.

ARTICLE 3. — SIGNES RYTHMIQUES MESSINS.

115. — Comme à Saint-Gall, ils se divisent en
a) Signes rythmiques proprement dits et en
b) Lettres significatives (messines).

§ 1. — Signes rythmiques proprement dits.

116. — La notation messine, pour exprimer le rythme, ne procède que par *modification* des signes neumatiques ordinaires. Elle

ignore les adjonctions (II-80) en usage à Saint-Gall; elle remplace l'*épisème* soit par une modification quelconque des traits; soit par l'addition d'une *lettre* qui remplit le même office (cf. ci-dessous 121 et ss.).

117. — Comme à Saint-Gall, il y a les neumes *ordinaires* et les neumes *longs*.

	NEUMES ORDINAIRES.	NEUMES LONGS.
PUNCTUM		
CLIVIS		ou
PODATUS		
TORCULUS		ou
CLIMACUS	ou	

Fig. 109

118. — La valeur des neumes *longs* nous est révélée par la comparaison avec les manuscrits sangalliens. En effet les signes messins *ordinaires* correspondent exactement aux signes *ordinaires* de Saint-Gall; et les signes messins *longs* correspondent aux signes *longs* de Saint-Gall. C'est par milliers que l'on peut citer des exemples de cette concordance entre les deux Écoles.

Il y a, comme dans Saint-Gall encore, de nombreuses variétés et combinaisons dans l'emploi de ces groupes; l'occasion de les apprendre ne manquera pas au cours de ce travail.

119. — Il faut en outre renouveler ici l'observation déjà faite au sujet des deux *punctums* de Saint-Gall (II, 71) : les intentions rythmiques de ces deux *punctums* ne s'affirment guère que dans les groupes neumatiques où le contraste entre ces deux formes apparaît clairement. En dehors de là, les notateurs messins emploient, dans l'écriture courante, le *punctum* *long* qui alors n'a pas plus de valeur rythmique que le *punctum planum* sangallien dans la même circonstance.

120. — Ce flottement dans la signification de signes semblables est tout à fait dans l'esprit de cette époque, où l'enseignement oral occupait une si grande place. Bien loin de s'en étonner, il faut au contraire se convaincre que les notations neumatiques les plus parfaites des IXe, X^e^ et XIe siècles, ne sont en réalité, pour des lecteurs du XXe siècle, rien moins que parfaites. Pour les comprendre, il ne suffit pas de regarder la forme extérieure des signes tant mélodiques que rythmiques, il faut de plus considérer leur contexte, observer les lois qui règlent leur emploi, en pénétrer les raisons, saisir les habitudes particulières de chaque copiste, comparer les manuscrits, et, alors seulement, en fixer la signification.

§ 2. — Lettres significatives messines.

121. — Nous n'avons pas l'avantage de posséder une lettre d'un Notker messin pour nous expliquer les lettres significatives des manuscrits de l'École de Metz. Néanmoins il est possible d'arriver à les interpréter, pour la plupart, avec une entière certitude, par la comparaison avec les documents sangalliens et les lettres romaniennes. Pour les lettres *rythmiques*, cette certitude est absolue.

Comme à Saint-Gall, il faut encore distinguer deux séries : les lettres *mélodiques ;* les lettres *rythmiques.*

PREMIÈRE SÉRIE.

Lettres mélodiques

122. — Il suffit de les énumérer :

Elévation : *ſ* ou *s* comme à Saint-Gall = sursum.

Abaissement : *h* = humiliter (*iusum* dans Saint-Gall).

Unisson : *eq* = equaliter.

D'autres lettres, en usage dans les manuscrits messins, ont sans doute une signification *mélodique*, mais les résultats auxquels nous sommes arrivés ne sont pas encore assez certains pour que nous les exposions ici. Nous attendrons pour en parler ailleurs.

DEUXIÈME SÉRIE.

Lettres rythmiques messines.

123. — Retard, Allongement, Elargissement.
- *t* = tenete.
- *a* = auge, augete, ample.

Célérité
- *c* = cito, celerius, celeriter.
- *n*, *nt*, *nl*, *nlt* — naturaliter.

124. — *Retard, longueur.* — Le *t* marque, comme à Saint-Gall, une tenue de la voix; il a souvent pour équivalent l'*a, augete, ample.* Ces deux lettres se trouvent précisément toujours sur les neumes qui, dans Saint-Gall, sont indiqués longs.
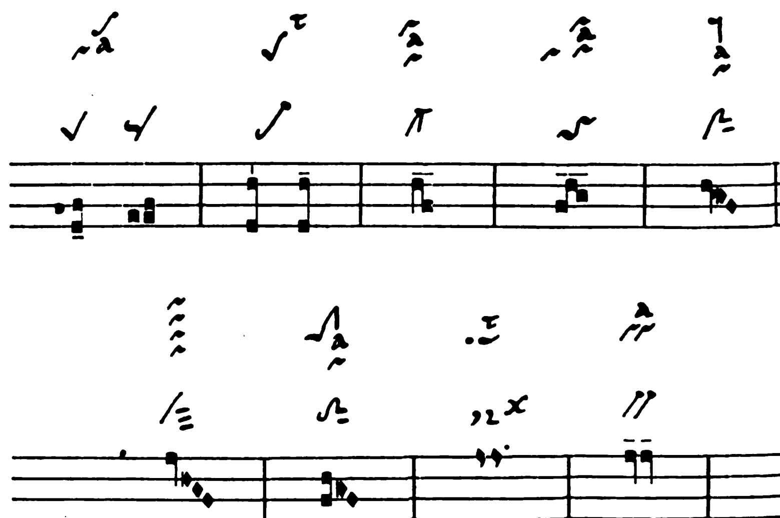


Fig. 110

Les termes *auge, augete, ample,* nous sont suggérés par cette concordance parfaite entre les deux Écoles.

125. — *Celeriter, naturaliter.* — La lettre notkérienne *c* (celeriter) se trouve dans le manuscrit 239 de Laon, mais elle a très souvent pour équivalence l'*n*. Ces deux lettres *n* et *c* correspondent toujours à des notes ou à des groupes soit *ordinaires, soit marqués du c* dans Saint-Gall.

Quel est le mot qui se cache sous cette lettre *n*?

Dans le Laudunensis 239 cette lettre se présente seule ou suivie d'un *l* (*nl*) ou d'un *t* (*nt*). Dans le codex 91 d'Angers, l'*n* n'est jamais seul, il est toujours accompagné de *l* (*nl*) et une fois on trouve *nlt*. L'expression qui semble répondre le plus exactement soit à l'emploi de cette lettre, soit aux diverses abréviations *n, nl, nt, nlt* est *naturaliter,* par opposition à l'allongement, à l'amplitude de l'*a* (*ample, auge*) qui change le cours normal, la valeur ordinaire des notes.

126. — La substitution réciproque du *c* et de l'*n*, dans le manuscrit 239 de Laon, réduit la signification du *c* à sa juste valeur, celle que nous lui avons déjà donnée dans les manuscrits de Saint-Gall (II. 96 et ss.). L'École de Metz vient confirmer cette interprétation.

127. — Il y a pourtant une exception à formuler dans la notation de Laon : c'est lorsque le signe neumatique choisi par le copiste dépasse un peu la valeur réelle qu'il veut lui attribuer; le *c* employé sur ce signe excessif le ramène à la durée voulue, et, ici, le sens de *celeriter* doit être pris à la lettre; aussi, dans ce cas, l'*n* ne remplace jamais le *c*. Un exemple est indispensable pour bien faire comprendre cette particularité.

Les manuscrits messins emploient le même signe pour le *pressus* (II, 38 et ss.) et pour le *salicus* (II, 46). Le *pressus* est une note longue et *double*, la note centrale du *salicus* est une note appuyée, élargie, mais ordinairement non doublée. Il y a entre les deux effets à produire une parenté étroite, de là l'emploi du même signe dans les manuscrits messins et spécialement dans Laon 239. Mais, afin de le réduire à sa juste valeur, le copiste, en cas de *salicus*, lui adjoint très souvent le *c*, qui signifie ici *celeriter*. Jamais l'*n* ne se trouve accolé au *salicus*, ce serait un contre-sens; car l'*n* voudrait dire qu'il faut donner au *pressus-salicus* sa pleine valeur. Or c'est précisément le contraire qu'il importe d'indiquer; le *c, celeriter,* est

bien la lettre qui convient elle a une *signification positive* d'animation. Il faut attribuer le même sens au *c* qui, dans les codices sangalliens, surmonte parfois le *pressus*.

EXERCICE VII.

128. — Rechercher les signes rythmiques dans les éditions de Solesmes :

Point après la note : ■· ♦· ■·

Épisèmes verticaux, adhérents aux notes

Épisèmes verticaux, détachés des notes

Épisèmes horizontaux sur une seule note ou sur un groupe entier.

Trait de longueur ou d'appui sur une note seule ou sur un groupe entier.

Il est temps maintenant de placer signes mélodiques et signes rythmiques sur la portée musicale, et de passer à l'étude pratique des intervalles et des modes, ce qui nous permettra d'aborder nos premiers exercices rythmiques avec le secours de la mélodie.

CHAPITRE III.

LES NOTES ET LES INTERVALLES.

129. — Ce chapitre se divise en deux parties :

1° *Lecture des notes* sur la portée. Avant de commencer le solfège, l'élève doit pouvoir *lire* les notes de chant grégorien aussi rapidement que les lettres d'un livre.

2° Solfège rythmé, étude des intervalles.

ARTICLE 1. — LECTURE DES NOTES SUR LA PORTÉE MUSICALE.

§ 1. — Désignation ALPHABÉTIQUE de toutes les notes en usage dans le chant grégorien.

130. — Le système musical, en usage dans le chant grégorien, comprend dix-huit sons que les anciens maîtres désignaient au moyen de *lettres latines*, ainsi qu'il suit. Au-dessous de chaque lettre sont ajoutés les noms modernes des notes qui leur correspondent.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	(16	17	18)
Γ)	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc	dd
sol	la	si	do	ré	mi	fa	sol	la	si	do	ré	mi	fa	sol	la	si	do	ré
		♮	ut						♮	ut						♮♮	ut	
		♭							♭							♭♭		

Fig. 111

Le son le plus grave fut d'abord le *la* (A), le *sol* initial ne fut ajouté que plus tard, et on lui attribua le Γ grec, d'où le nom de *gammes* donné vulgairement aux différentes échelles de sons.

La première octave au grave était distinguée par des lettres *majuscules ;* la seconde par des lettres *minuscules*, enfin, les quelques notes de l'octave supérieure, par le redoublement de ces mêmes lettres.

D'autres méthodes de désignation, ou même de notation par lettres furent inventées ; celle qui vient d'être décrite suffit à notre but.

§ 2. — Lettres-Clefs.

131. — *Les clefs.* — Ces dénominations au moyen de lettres s'attardèrent longtemps dans les voies de l'enseignement purement didactique, et leur usage comme notation proprement dite fut très restreint. L'invention de la portée musicale les fit soudain sortir de ce rôle effacé. Ces mêmes lettres, placées par Gui d'Arezzo en tête des lignes, devinrent la *clé* de la notation grégorienne, car elles fixent avec une clarté irréprochable la place des intervalles sur l'échelle. De là le nom de *clefs* qui leur fut donné.

132. — Toutes les *lettres* furent tour à tour placées au début des lignes, mais aujourd'hui deux seulement restent en usage dans la notation liturgique : le C = *ut*, et le F = *fa*.

1° Clef de *do* ou *ut* = qui se place le plus souvent sur la quatrième ligne (1), mais aussi sur la deuxième et la troisième.
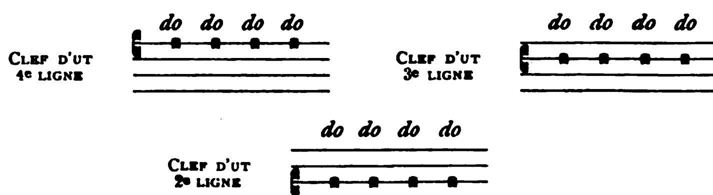


Fig. 112

(1) On sait que les lignes se comptent à partir du bas.

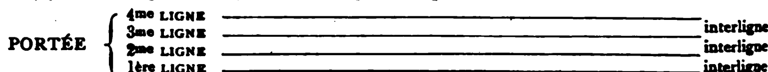


Fig. 113

On appelle ***interligne*** l'espace qui se trouve entre deux lignes.

Lignes supplémentaires. Lorsque la mélodie s'étend ***au-dessus*** ou ***au-dessous*** de ces quatre lignes, on ajoute une petite ligne supplémentaire pour les notes qui dépassent la portée normale.

Ligne supplémentaire en haut



Ligne supplémentaire en bas

Fig. 114

La clef d'*ut* ainsi placée sur une ligne indique que la note *ut* (*do*) trouve sur cette ligne.

2° Clef de *fa*; F = . Cette clef se place ordinairement sur la isième ligne :

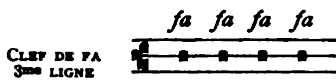


Fig. 115

n la rencontre aussi sur la quatrième :

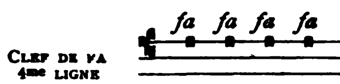


Fig. 116

ns certaines éditions sur la deuxième :



Fig. 117

3. — Les transcriptions en musique moderne n'exigent qu'une clef, celle de *sol*, elle se pose sur la deuxième ligne :

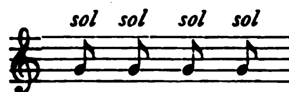


Fig. 118

3. — Noms actuels des notes; leur position sur la portée.

34. — *Noms des notes.* — C'est encore à Gui d'Arezzo que nous ons le nom des notes. Il les emprunta à la première syllabe vers et des hémistiches de l'hymne *Ut queant laxis* de la fête . Jean-Baptiste.

UT queant laxis RESonare fibris
MIra gestorum FAmuli tuorum
SOLve polluti LAbii reatum
sancte IOannes

Ut — Cette syllabe a été remplacée depuis le dix-septième le par la syllabe *do*, qui doit avoir été employée pour la pre-

mière fois par G. M. Bononcini 1673 (1). Il n'y a aucun inconvénient à conserver la syllabe *ut* dans le chant grégorien, pourvu que la voyelle *u* soit prononcée *ou* suivant l'habitude italienne.

Si — Syllabe admise assez tard dans la solmisation. Elle a été choisie de préférence à d'autres parce qu'elle est empruntée comme les autres syllabes à l'hymne de S. Jean; elle est formée par les initiales des deux mots du dernier vers, *Sancte Ioannes* (2).

135. — *Position des notes sur la portée.* — Dans le tableau suivant on trouvera, avec le nom des notes, toutes les positions qu'elles peuvent prendre sur la portée grégorienne :

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Échelle générale.

Γ A B C D E F G a b c d e f g aa, etc.
SOL LA SI DO RÉ MI FA SOL la si do ré mi fa sol la

Pour éviter trop de lignes supplémentaires au *grave*, on élève la clef de *fa* à la troisième ligne :

SOL LA SI DO RÉ MI FA SOL la si do ré ...

Pour la même raison, et surtout pour des motifs de transposition, on l'élève encore à la quatrième ligne :

SOL LA SI DO RÉ MI FA SOL la si ...

De même : Pour éviter trop de lignes supplémentaires à l'*aigu*, on abaisse la clef d'*ut* à la troisième ligne :

... DO RÉ MI FA SOL la si do ré mi fa sol la

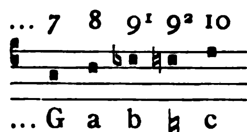
Pour la même raison, et surtout pour des motifs de transposition, on l'abaisse encore à la deuxième ligne.

... MI FA SOL la si do ré mi fa sol la

Fig. 119

(1) RIEMANN. Dictionnaire, au mot *do*.
(2) RIEMANN. Dictionnaire, au mot *Bobisation*.

136. — Les degrés 2, 9, — degrés du *si* — peuvent dans le cours d'une mélodie être baissés d'un demi ton. L'échelle *actuelle*, absolument complète, comprend donc deux *si* à chaque octave. Le signe de cet abaissement est le ♭ ou *bémol*.



Nous disons l'échelle *actuelle*, parce que les anciens théoriciens et notateurs n'admettaient pas, en principe, le *si* ♭ au grave, ils préféraient une transposition ; ainsi au lieu de noter
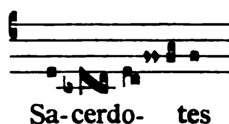


Fig. 121

ils écrivaient
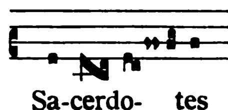


Fig. 122

REMARQUE. — L'influence du ♭ est détruite par la survenance du ♮ (bécarre) qui ramène le *si* à son ton naturel.

Dans les éditions modernes, il est convenu que cette influence cesse aussi à la fin du mot où se trouve employé le ♭, et à la rencontre d'une barre quelconque de division. La virgule ne suffit pas.

137. — Jamais, dans une mélodie grégorienne, les deux *si* ne peuvent se suivre immédiatement ni en montant ni en descendant ; c'est le sens de cet axiome des anciens : « Utrumque ♭ ♮ in eamdem neumam non jungas. » GERB. *Script.* II. GUI, p. 8-9.

§ 4. — Signes rythmiques sur la portée.

138. — On trouvera encore sur la portée les signes suivants ; tous se rapportent au rythme, le guidon excepté.

A. *Signes rythmiques affectant les notes.*

139. — 1° Le *point* après une note en double environ la durée.



Fig. 123

La *note pointée* est traduite en musique par une noire (I. 38).

140. — 2° L'*épisème horizontal* au-dessus d'une note ▪ l'allonge légèrement.

141. — 3° L'*épisème vertical* a pour but, on le sait, de marquer les appuis rythmiques.

142. — 4° Le *guidon* ⊐ se place à la fin des lignes ; il indique

Fig. 124

la première note de la portée suivante :

B. *Signes rythmiques de division.*

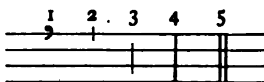


Fig. 125

143. — 1° La *virgule* n'est qu'un signe de respiration prise sur la valeur de la note précédente.

144. — 2° Le *quart de barre* (*divisio minima*) marque les incises ou les petits membres de phrase. Souvent ce signe n'est que l'indice d'une division rythmique *sans respiration*.

145. — 3° La *demi-barre* (*divisio minor*) distingue les *membres* de phrase proprement dits, composés d'une ou deux incises. Ici la respiration est ordinairement nécessaire ; elle est prise sur la valeur de la note précédente.

146. — 4° La *grande barre* (*divisio major*) termine les phrases. Respiration obligatoire.

147. — 5° La *double barre* (*duplex linea*) termine le chant, ou une partie principale.

EXERCICE VIII.

Lecture des notes.

148. — Avant de passer au *solfège rythmé*, le maître désignera quelques pièces de chant dans le Graduel ou l'Antiphonaire, et en fera *lire* les notes. Il pourra garder l'ordre suivant :

Clef de C 4e ligne v. g. *Kyrie fons bonitatis*, etc.
» » 3e ligne v. g. *Credo III. — Vidi aquam*, etc.
» » 2e ligne v. g. *Asperges me* (7e mode); OFF. *In virtute.*
Clef de F 3e ligne v. g. *Agnus Dei* X; *Gloria in excelsis* XI, *Sanctus* XI, etc. (*Édition Vaticane*).
» » 4e ligne v. g. OFF. *Veritas mea*, etc.

Tout en chantant les exercices d'intervalles qui vont suivre, on reviendra souvent aux exercices de *simple lecture*, afin de familiariser l'élève avec le nom des notes.

On joindra à cet exercice, à titre de récapitulation, les exercices précédents de lecture : noms des groupes et des formes de notes.

ARTICLE 2. — LES INTERVALLES. SOLFÈGE RYTHMÉ.

§ 1. — Définition de l'intervalle.

149. — On appelle *intervalle* musical la différence, l'espace compris entre deux sons, l'un aigu, l'autre grave (1).

L'intervalle existe par le seul fait que la voix parcourt les différents degrés de l'échelle musicale, soit en montant, soit en descendant.

150. — On connaît déjà l'échelle musicale générale du chant grégorien (II. 130). On a pu remarquer que les séries de sons se répètent deux ou trois fois. Il suffit de savoir chanter une série de sept à huit notes pour être en état d'exécuter l'échelle entière.

Cette longue série de quinze à dix-huit notes ne se présente pas dans toute son étendue pour chaque mélodie. Les sons dont se compose servent à former huit gammes ou *modes* différents seront étudiés plus loin.

'our les premières études et exercices d'intervalles, on se 'ira seulement de la première de ces échelles grégoriennes. s la préférons à la gamme moderne, afin d'habituer l'oreille élève, dès le début, aux progressions et aux cadences finales ı musique liturgique.

BOËCE : « Intervallum est soni acuti gravisque distinctio. »
MANN : « Nom que l'on donne au rapport de deux sons entre eux, au de vue de la hauteur, du nombre de vibrations, ou de la longueur des vibratoires. » Dictionnaire, au mot *Intervalle*.

Elle comprend huit notes, et va du *ré - D* au *ré - d.* Elle admet une note supplémentaire à l'aigu, *mi*, et une note supplémentaire au grave, *do;* sa note finale est *ré - D.*
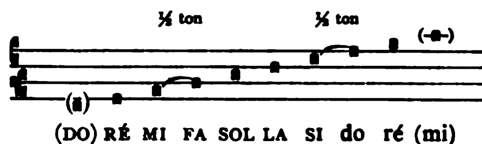


Fig. 126
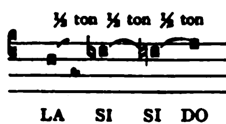


Fig. 127

151. — Il y a plusieurs sortes d'intervalles : seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième et octave.

§ 2. — Intervalle de seconde.

152. — Lorsque les sons se succèdent régulièrement sans franchir aucun degré de l'échelle, *par degrés conjoints*, les rapports de hauteur qui s'établissent entre eux s'appellent *secondes*.

Cet intervalle est dit *seconde*, parce qu'il est établi sur *deux degrés* consécutifs de la gamme.

153. — Il y a, dans le chant grégorien, deux sortes de secondes :

La *seconde majeure*, ou ton plein,

La *seconde mineure*, ou demi-ton (1).

Dans la gamme ci-dessus, les demi-tons se trouvent entre *mi-fa*, et *si-do*. Entre les autres notes il y a intervalle de ton.

Lorsque le *si* est bémolisé, le demi-ton descend entre *la* et *si* ♭, il y a un ton plein entre ♭ et *do.*

154. — *Instructions pour l'usage des exercices.* — Les exercices suivants seront exécutés de trois manières, en trois degrés pour ainsi dire :

a) *Lecture rythmique.* — Elle consiste en une analyse précise de

(1) La musique moderne connaît encore : la seconde augmentée : *do*, *ré* ♯, un ton et un demi-ton ; la seconde diminuée : *do* ♯, *ré* ♭ dont les sons, soumis au tempérament, sont identiques.

chaque rythme figuré par la ligne chironomique ondulée qui surmonte la portée. L'élève *lira les notes sans les chanter*, mais en exécutant exactement avec la main les mouvements rythmiques. (Cf. ci-dessous n° 156) (1).

b) Solfège. — A la lecture rythmique, s'ajoutera le *solfège. Solfier*, c'est nommer chaque note par son nom — *do, ré, mi*, etc. — en émettant les sons avec la plus parfaite justesse et avec la valeur rythmique — temporelle et intensive — représentée par la notation.

c) Vocalise. — *Vocaliser*, c'est remplacer le nom des notes par l'une des voyelles. Comme transition du solfège à la vocalise, on répétera les mêmes exercices mélodiques, en supprimant la consonne des syllabes-notes : au lieu de *do, ré, mi, fa, sol, la, si*, on dira : *o, é, i, a, o, a, i.* On passera ensuite à l'étude de chaque voyelle ; on commencera par l'*a*, voyelle la plus favorable pour l'émission des sons ; puis on les prendra toutes successivement dans l'ordre suivant : a, è = ai, é, i, o, ô, u = ou ; enfin chaque note devra se chanter sur une voyelle spéciale (2).

L'émission des voyelles se fera conformément à la prononciation romaine enseignée ci-dessous dans la troisième partie.

On pourra ajouter une consonne avant la syllabe : *la, le, li,... ma, me, mi,... pa, pe, pi,...* etc.

155. — DYNAMIE DES EXERCICES. — On apportera un soin tout particulier à la marche croissante ou décroissante de l'intensité. C'est elle qui donne de la vie aux mélodies.

Règle générale : l'intensité *croît* avec le mouvement mélodique ascendant ; elle *décroît* avec le mouvement descendant. C'est la marche naturelle.

Cette règle s'applique surtout aux membres de phrases et aux phrases. Certains des exercices suivants, composés seulement de

(1) « Hanc (aequitas canendi, rythmus seu numerus) magistri scholarum studiose inculcare discentibus debent, et *ab initio infantes* eadem aequalitatis sive numerositatis disciplina informare, *inter cantandum aliqua pedum manuumve, vel qualibet alia percussione numerum instruere ;* ... » (GERBERT. *Script.* I. p. 228).

(2) Nous n'indiquons cette marche qu'avec la plus grande réserve ; chaque professeur peut et doit suivre, dans l'enseignement de la vocalise, le système qui a ses préférences, et auquel il est habitué. Nous savons par expérience que les méthodes les plus différentes conduisent à des résultats excellents, lorsqu'elles sont pratiquées sagement.

quelques brèves incises, sont trop peu caractérisés pour imposer une dynamie unique ; ils sont susceptibles d'en recevoir plusieurs. On profitera de cette aptitude pour les chanter sous différentes formes dynamiques. Par exemple, le premier exercice nº 157 :

a) Mouvement dynamique décroissant

a - e - i, a - e - i;

Fig. 128

b) » » croissant

a - e - i, a - e - i;

Fig. 129

c) » » à la fois croissant et décroissant

a - e - i, a - e - i;

Fig. 130

d) Mélange varié de toutes ces dynamies.

C'est ainsi qu'on recommande pour ce même exercice l'ordonnance dynamique suivante :

a e i, a e i.

Fig. 131

Elle consiste à réunir deux de ses rythmes élémentaires en un petit membre de phrase, au moyen d'un mouvement dynamique unique croissant et décroissant, dont l'effort principal se trouvera sur l'arsis du dernier rythme.

Bref, le maître s'ingéniera à rendre l'élève maître de la conduite de sa dynamie, et lui apprendra ainsi à *phraser*, dès qu'il abordera la mélodie même la plus simple.

156. — CHIRONOMIE ou *Gestes manuels rythmiques.*

a) *Rythmes simples* ou élémentaires. — Le geste sera exactement conforme à la ligne graphique qui indique l'*élan* et le *repos*.

b) *Rythmes composés : incises et membres.* — On pourra, en commençant, employer les gestes rythmiques par *temps composés* (I. 180). La main décrit alors des courbes liées entre elles, dont les nœuds s'appuient sur chaque ictus rythmique (I. 180, fig. 112.)

c) Cette manière d'indiquer le rythme étant bien acquise, on passera à la *chironomie rythmique par incise ou membre de phrase*, plus parfaite que la précédente.

Se rappeler le principe : la main doit représenter plastiquement les courbes mélodiques et rythmiques de la musique :

Un élan mélodique et dynamique sera exactement figuré par un mouvement arsique de la main;

La *retombée* mélodique et dynamique, au contraire, par un mouvement descendant ou thétique.

On trouvera l'application de ces lois dans les *Exercices*. Il y a des passages indécis où l'on peut se servir indifféremment de l'arsis ou de la thésis, ils seront signalés au besoin. La chironomie ne sera figurée complètement qu'aux transcriptions en notation moderne.

On ne donne ici que deux ou trois exercices pour chaque intervalle : pour compléter ces enseignements, on devra recourir au *Solfège grégorien* qui fera suite à ce *traité*. Là, les exemples et les rythmes seront multipliés, et dans tous les modes.

EXERCICE IX.

Seconde I.

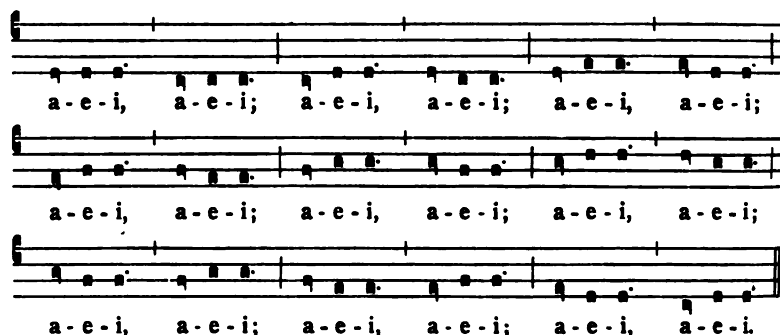
157. — *Analyse rythmique.* — Rythmes simples :

Une arsis binaire, une thésis binaire.
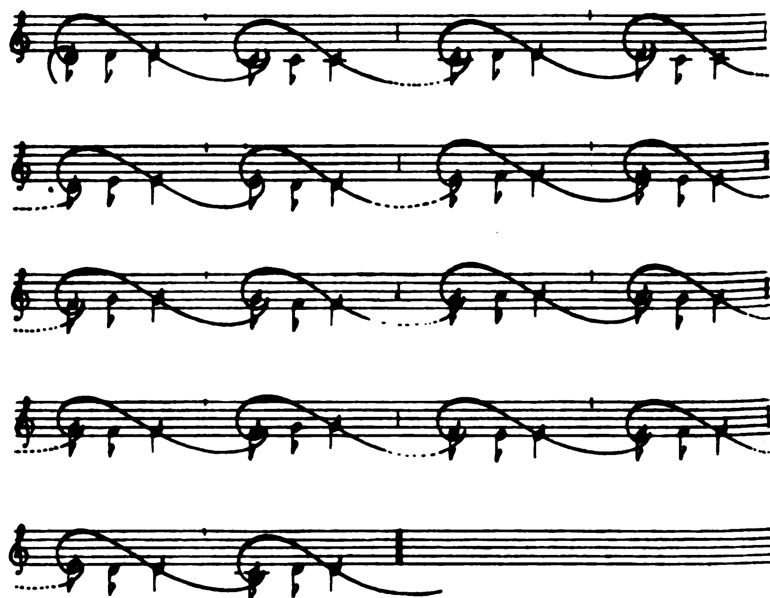
Chaque incise est susceptible de trois intensités ; a, b, c, (II. 155) ou de trois accentuations :

On trouvera dans la transcription musicale la solution de toutes les difficultés d'exécution tant au point de vue de la chironomie

que de la dynamie. Les mouvements chironomiques y sont complètement figurés; la dynamie l'est aussi, à moins que la mélodie ne prête, par sa configuration, à plusieurs accentuations.



Même exercice, transcription musicale.



EXERCICE X.

Seconde 2.

158. — *Analyse rythmique.* — Rythmes composés : on doit se rappeler qu'un rythme est *composé*, lorsqu'il a plus d'une arsis ou plus d'une thésis (I. 135).

a) Les huit premières incises : une arsis binaire, deux thésis binaires, intensité décroissante.

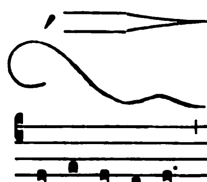


Fig. 132

b) Les huit dernières incises : deux arsis binaires, une thésis binaire. *Intensité croissante* jusqu'au milieu de l'incise où se place l'accent rythmique de l'incise, puis *décroissante* après cet accent.

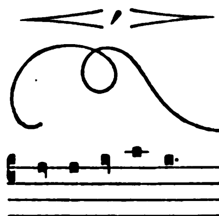


Fig. 133

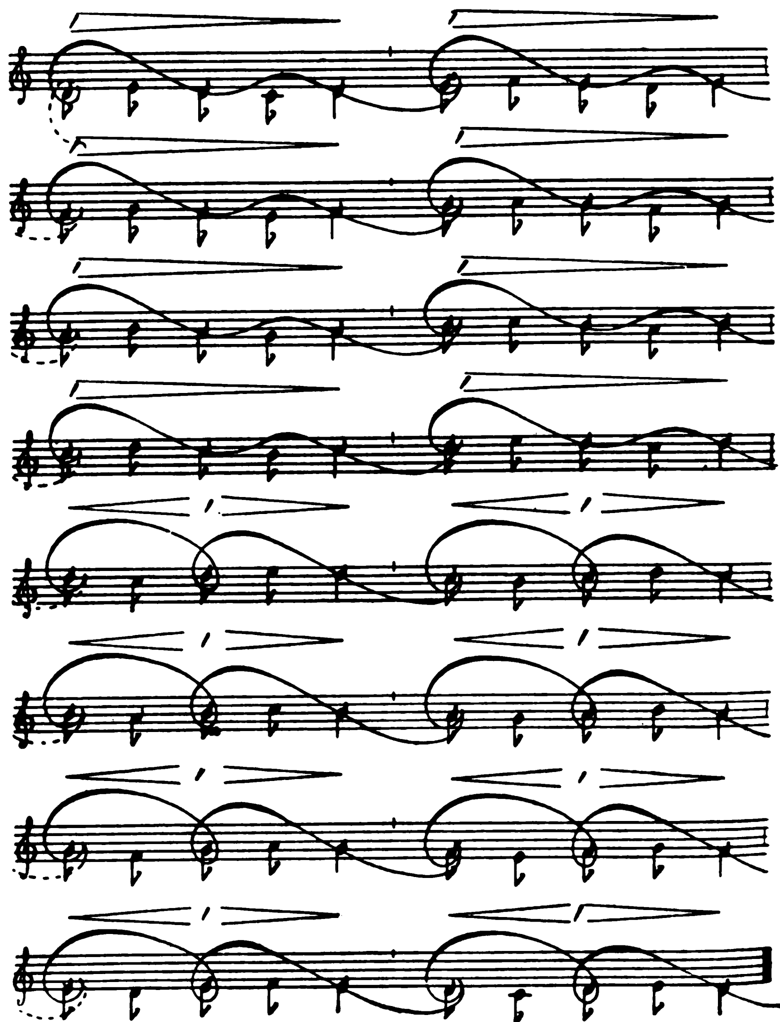
a-e-i-o-u, a-e-i-o-u; a-e-i-o-u, a-e-i-o-u.

a-e-i-o-u, a-e-i-o-u; a-e-i-o-u, a-e-i-o-u;

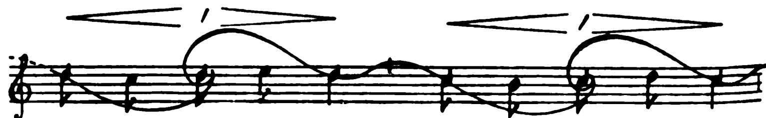
a-e-i-o-u, a-e-i-o-u; a-e-i-o-u, a-e-i-o-u;

a-e-i-o-u, a-e-i-o-u; a-e-i-o-u, a-e-i-o-u.

Même exercice, transcription musicale.



159. — REMARQUE. — La chironomie figurée dans les huit dernières incises peut sans inconvénient subir une légère modification. Le premier temps composé, au lieu d'être *arsique*, pourrait être *thétique*, ainsi qu'il suit :



Ces deux chironomies sont, *en soi*, également bonnes. Cependant je choisirais la première, — deux arsis, une thésis — si le chœur que je dirige a besoin d'être réveillé, enlevé : deux arsis manuelles vigoureusement tracées coup sur coup sont excellentes pour tirer les chantres de leur mollesse ou de leur torpeur. Si je veux au contraire obtenir plus de liant, plus de douceur, ma main suivra mollement l'ondulation descendante de la mélodie et dessinera une thésis.

Il sera bon de former les élèves à ces différentes manières d'indiquer le rythme, d'autant plus que ces libertés se présentent fréquemment dans les mélodies grégoriennes.

Exercice XI.

Seconde 3.

160. — La musique grégorienne appartient au rythme libre I. 85-89) dans lequel les temps composés binaires et ternaires se succèdent avec une harmonieuse liberté. Il est indispensable d'habituer les commençants à cette marche souple et sans contrainte qui est l'une des caractéristiques du chant grégorien. L'exercice suivant a été ordonné dans ce but.

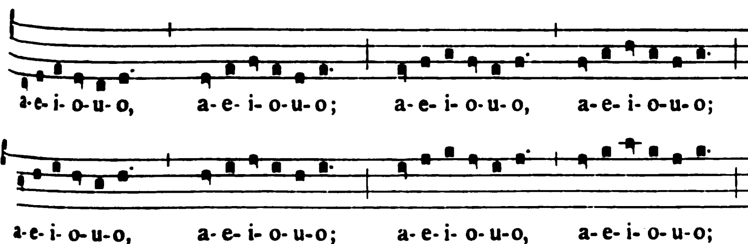
161. — *Analyse rythmique.* — Rythme musical libre.

Incises impaires 1, 3, 5, 7. — Une arsis ternaire, deux thésis binaires.

Incises paires 2, 4, 6, 8. — Deux arsis, l'une binaire, l'autre ternaire, une thésis binaire.

Incises 9, 10 et suivantes. — Une arsis binaire, deux thésis, l'une ternaire, l'autre binaire.

Intensité. — Elle varie selon la forme mélodique et la place de l'accent d'incise. Cf. la transcription musicale.



a-e-i-o-u-o, a-e-i-o-u-o; a-e-i-o-u-o, a-e-i-o-u-o;

a-e-i-o-u-o, a-e-i-o-u-o; a-e-i-o-u-o, a-e-i-o-u-o.

Même exercice, transcription musicale.

§ 3. — Intervalle de Tierce.

162. — Deux notes sont à l'intervalle de *tierce* lorsqu'elles sont placées à *trois degrés* de distance l'une de l'autre.

163. — La *tierce majeure* est formée par trois degrés renfermant *deux tons*. Ex. :

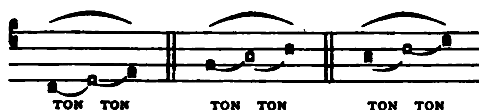


Fig. 134

La *tierce mineure* est formée par trois degrés composés d'*un ton* et d'*un demi-ton*. Ex. :

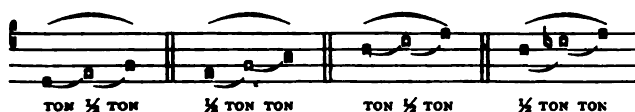


Fig. 135

Exercice XII.

Tierce 1.

164. — *Analyse rythmique.* — Rythmes simples (I. 112-113), une arsis ternaire, une thésis binaire.

Chaque incise peut recevoir les trois intensités suivantes, sans que le rythme ou la chironomie en soient changés.

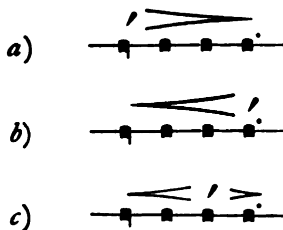


Fig. 136

a - e - i - o, a - e - i - o; a - e - i - o, a - e - i - o;

a - e - i - o, a - e - i - o; a - e - i - o, a - e - i - o;

a - e - i - o, a - e - i - o; a - e - i - o, a - e - i - o;

a - e - i - o, a - e - i - o; a - e - i - o.

Même exercice, transcription musicale.

EXERCICE XIII.

Tierce 2.

165. — *Analyse rythmique.* — *Rythmes composés* par juxtaposition de deux rythmes élémentaires (I. 143).

Chaque incise est formée par *deux rythmes élémentaires* juxtaposés.
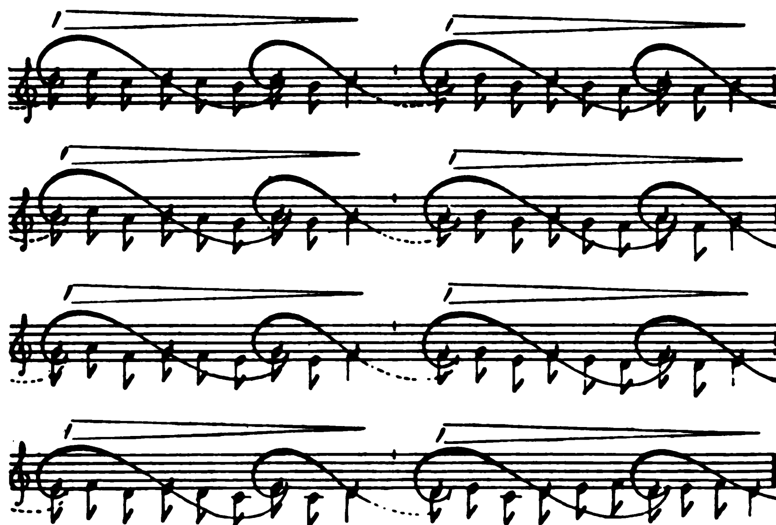
Premier rythme élémentaire : arsis ternaire, thésis ternaire féminine (I. 132-133).

Deuxième rythme élémentaire : arsis binaire, thésis binaire masculine (I. 132-133).

On suivra l'intensité indiquée.

o-e- i, o- e- o, i- o- e, e- i- a, e- i- e, a- e- i; i- a- o, i- a- i, o- i- a,

Même exercice, transcription musicale.



§ 4. — Intervalle de Quarte.

166. — Deux notes sont à l'intervalle de *quarte* lorsqu'elles sont placées à *quatre degrés* de distance l'une de l'autre.

167. — La *quarte juste* est formée par deux tons et un demi-ton.

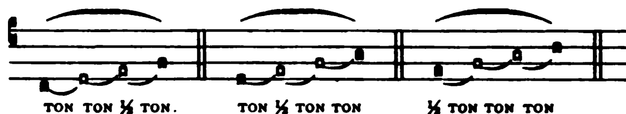


Fig. 137

La *quarte augmentée* ou *Triton* est formée par trois tons entiers.

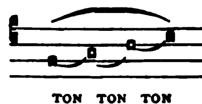


Fig. 138

L'emploi de cet intervalle est soumis à des restrictions; sa dureté est corrigée par l'usage du *si* ♮ (par la bémolisation du *si*), mais les compositeurs étaient loin de le rejeter.

Exercice XIV.
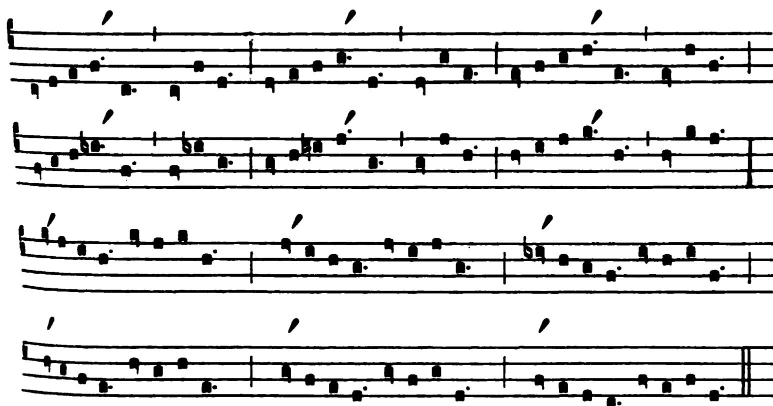
Quarte I.

168. — *Analyse rythmique.*
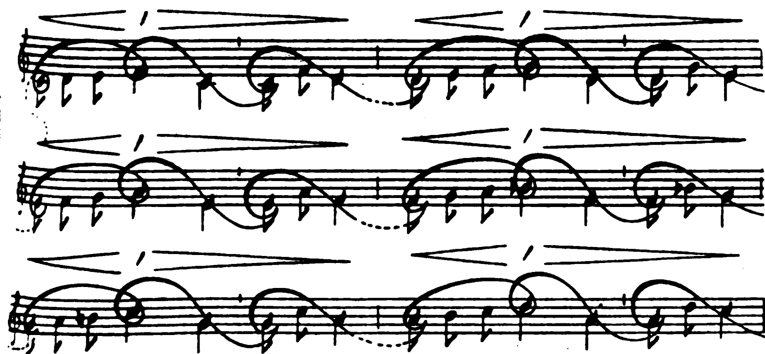
Les six premières divisions. — Petits membres de phrase formés par deux incises rythmées.

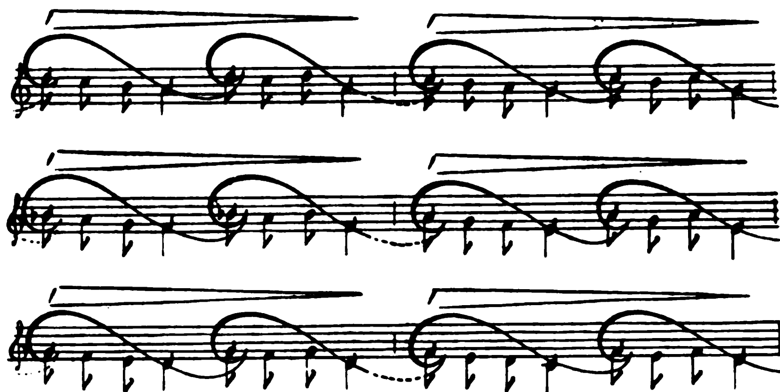
Membre { 1er rythme : rythme composé : deux arsis, ternaire et binaire, une thésis binaire.
2me rythme : rythme simple : une arsis binaire, une thésis binaire.

Les six dernières divisions. — Incises ou petits membres de phrases, formés par la *juxtaposition* de deux rythmes simples : arsis ternaire, thésis binaire. Nous laissons au maître le choix des voyelles.



Même exercice, transcription musicale.
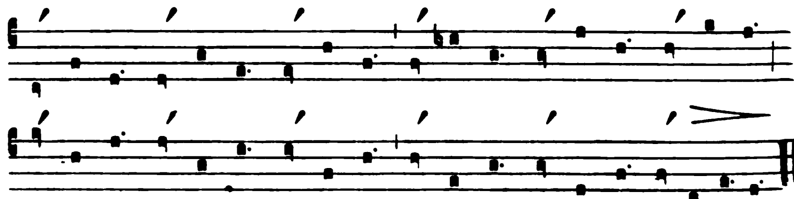




EXERCICE XV.

Quarte 2.

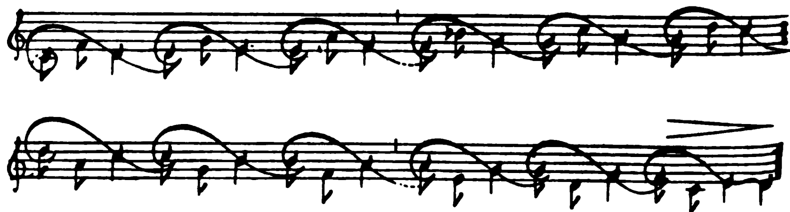
169. — *Analyse rythmique.* — Rythme *simple :* arsis binaire, thésis binaire.

Le dernier rythme est *composé :* une arsis binaire, deux thésis binaires.

Pour l'intensité comme au nº 155, sauf le dernier rythme.



Même exercice, transcription musicale.



§ 5. — **Intervalle de Quinte.**

170. — Deux notes sont à l'intervalle de *quinte* lorsqu'elles sont placées à *cinq degrés* l'une de l'autre.

171. — *La quinte juste* ou simplement *quinte*, — parce qu'elle est à peu près la seule usitée dans le chant grégorien — est formée par *trois tons et un demi-ton*. Ex.

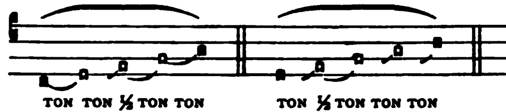


Fig. 139

La *quinte diminuée* est formée par deux tons et deux demi-tons : elle est très rare ou même inusitée dans le vrai chant grégorien.

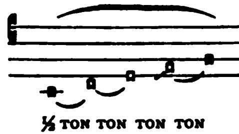


Fig. 140

Exercice XVI.

Quinte.

172. — *Analyse rythmique.*

a) *Les cinq premières divisions montantes. — Membres de phrase* formés par deux incises : ou deux rythmes composés juxtaposés.
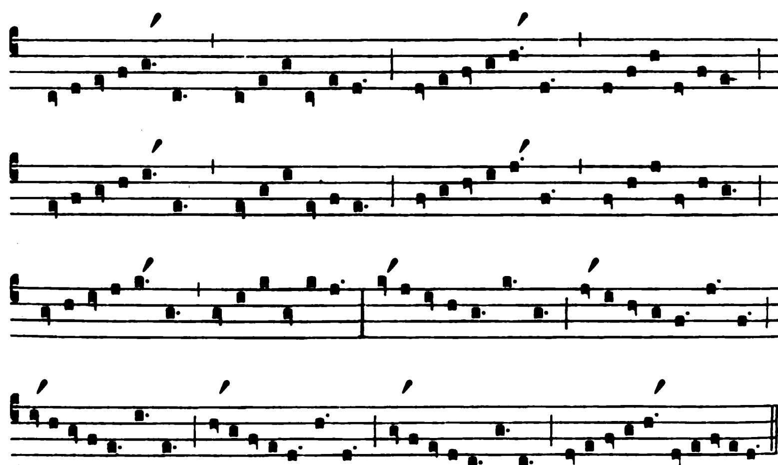
Membre {
1re incise : rythme composé : trois arsis binaires, une thésis binaire.
2me incise : rythme composé : une arsis ternaire, deux thésis binaires.

b) *Les cinq divisions suivantes descendantes. — Membres de phrase* formés par deux rythmes juxtaposés.
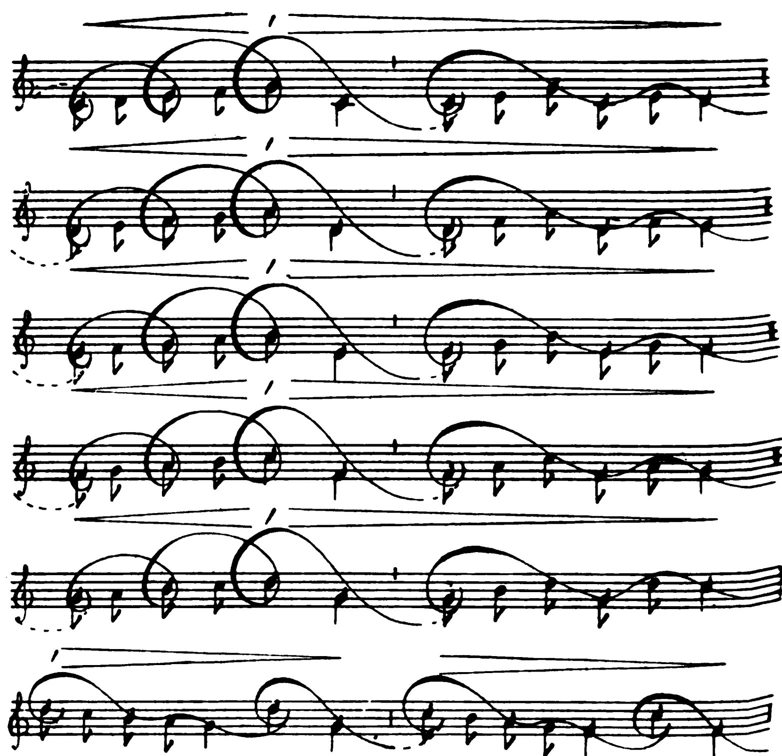
Membre {
1er rythme : rythme composé : une arsis binaire, deux thésis binaires.
2me rythme : rythme simple : une arsis binaire, une thésis binaire.
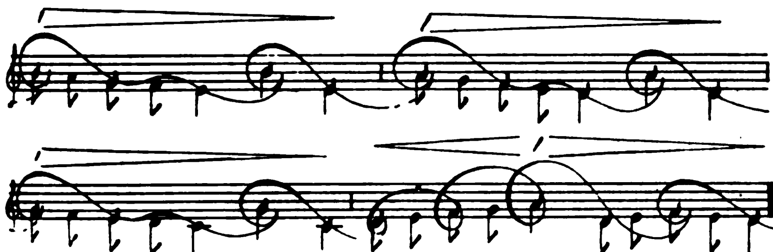
c) *Dernière division.* — Deux rythmes juxtaposés.

Membre {
1er rythme : rythme composé : trois arsis binaires, une thésis binaire féminine : *ré - mi.*
2me rythme : rythme simple : arsis binaire : *fa - mi;* thésis binaire : *ré.*



Même exercice, transcription musicale.





§ 6. — Intervalle de Sixte.

173. — Deux notes sont à l'intervalle de *sixte* lorsqu'elles sont placées à *six degrés* de distance l'une de l'autre.

174. — La *sixte majeure* est formée par quatre tons et un demi-ton. Intervalle très rare.

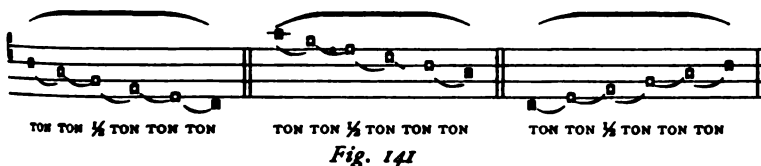


Fig. 141

La *sixte mineure* plus rare encore est formée par trois tons et deux demi-tons.

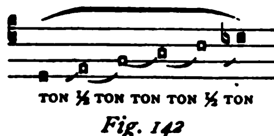


Fig. 142

175. — Nous croyons inutile de mettre des *exercices* de *sixte* à cause de leur rareté dans le chant grégorien.

§ 7. — Intervalle de Septième.

176. — La *septième* n'est pas en usage dans le chant grégorien; on peut cependant la trouver dans les mélodies du moyen âge, v. g. All. *Salve virga.*

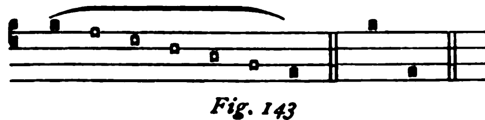


Fig. 143

§ 8. — Intervalle d'Octave.

177. — Deux notes sont à l'intervalle d'*octave* lorsqu'elles sont placées à *huit degrés* de distance l'une de l'autre.



Fig. 144

Les intervalles plus considérables ne trouvent pas leur emploi dans les mélodies liturgiques.

CHAPITRE IV.

LES MODES.

178. — Les études sur les *Modes grégoriens* sont encore si peu avancées, les résultats proposés si peu certains que l'on peut, jusqu'à nouvel ordre, s'en tenir à la théorie des huit modes enseignée depuis des siècles : elle est simple, claire, pratiquement elle suffit. Il est du reste nécessaire, dans une *Méthode* qui doit servir à l'interprétation des éditions modernes, de se conformer aux divisions modales adoptées dans ces livres. On ne donnera ici que les notions indispensables.

ARTICLE 1.

ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS ET DISTINCTIFS DES MODES.

179. — Cinq éléments principaux entrent dans la constitution des différents modes :

1° *Choix d'une série fragmentaire de sons dans l'échelle fondamentale* (II, 135).

Il s'en faut de beaucoup que tous les sons qui la composent soient employés dans le même chant : souvent les pièces grégoriennes n'en parcourent qu'une étendue très restreinte. Le compositeur est libre d'y choisir une série plus ou moins considérable de notes, dans laquelle il maintiendra sa mélodie.

A son gré, il peut jeter son dévolu :

a) *Sur les sons graves*, par ex. de *la* - *A* à *la* - *a*.

b) Ou *sur les sons du centre*, v. g. de *mi* - *E* à *mi* - *e*.

c) Ou enfin *sur les sons aigus*, de *sol* - *G* à *sol* - *g*.

On conçoit déjà comment des chants basés exclusivement sur tel ou tel fragment de l'échelle générale, jouissent chacun d'une physionomie spéciale ; d'une *manière* ou *mode* d'*être* qui les caractérisent, et qui, à l'audition, les distinguent les uns des autres.

Ce premier choix détermine aussitôt un second élément.

180. — 2° *Disposition différente des tons et des demi-tons dans chaque mode ou manière.*

Il est évident que si la gamme choisie va de *ré - D* à *ré - d* :

ré - mi ‿ fa - sol - la - si ‿ do - ré

les ½ tons se trouveront entre la deuxième et la troisième note, et entre la sixième et la septième de cette gamme.

Si elle va de *mi - E* à *mi - e :*

mi ‿ fa - sol - la - si ‿ do - ré - mi,

les ½ tons prendront place entre la première et la deuxième, et entre la cinquième et la sixième note de cette nouvelle échelle.

Ce déplacement des demi-tons et des tons dans chaque échelle est *une des causes principales de différenciation des modes entre eux,* mais il ne suffit pas.

181. — 3° *Choix d'une note finale sur laquelle se termine le mode.*

D'après la doctrine ordinaire des anciens auteurs, il fallait attendre la dernière note d'une pièce musicale pour juger définitivement de la nature du mode : « Quid tonus vel modus? — Est regula quae de omni cantu in fine dijudicat. » (ODON, Gerb. *Script.* I, p. 257). C'est en effet la finale qui caractérise le plus clairement la physionomie du mode.

182. — 4° *Choix, dans la série fragmentaire, de certaines cordes récitatives, et surtout d'une note dite dominante.*

Le compositeur choisit en outre les différentes cordes récitatives, autour desquelles s'enroulent les sinuosités de sa mélodie. L'une de ces cordes est si caractéristique, qu'elle a reçu le nom de *dominante,* non pas qu'elle apparaisse plus souvent que les autres, mais parce que son influence — lors même qu'elle ne se fait entendre que rarement — se fait mystérieusement sentir. Elle est évoquée, pour ainsi dire, par l'émission des autres notes, elle les domine, elle plane au-dessus d'elles. Si la psalmodie suit l'antienne, cette corde se révèle avec insistance, et donne à tout le morceau un caractère net et précis. On verra qu'une même gamme peut recevoir du changement de dominante une tout autre physionomie.

183. — 5° *Formules mélodiques caractéristiques de certains modes.* On reconnaît encore les modes à certaines formules typiques qui se présentent souvent aux intonations et aux cadences des pièces musicales : elles seront signalées en temps et lieux.

ARTICLE 2. — FRAGMENTATION DE L'ÉCHELLE FONDAMENTALE.

184. — Avant d'arriver à la fragmentation de l'échelle en *huit modes*, il faut exposer une division plus ancienne en *quatre modes*.

§ 1. — Fragmentation primitive de l'échelle en quatre modes.

185. — Les plus anciens théoriciens comptent quatre grandes divisions de l'échelle fondamentale, basées sur les *finales* D-ré, E-mi, F-fa, G-sol.

Le *ré* est la finale du *Protus* = Premier mode.
Le *mi* est la finale du *Deuterus* = Second mode.
Le *fa* est la finale du *Tritus* = Troisième mode.
Le *sol* est la finale du *Tetrardus* = Quatrième mode.

186. — L'étendue de ces quatre modes réunis comprend l'échelle générale presque entière; voici la composition de chacun d'eux.

Fig. 145.

187. — La division intérieure des modes est indiquée dans le tableau précédent.

A partir de la finale de chaque mode, on compte *une quinte :* elle se trouve au centre de l'échelle :

C'est pour le Protus *ré - la;*

Pour le Deuterus *mi - si;*

Pour le Tritus *fa - do;*

Pour le Tetrardus *sol - ré.*

Puis, au grave et à l'aigu, une quarte encadre la quinte centrale.

Chaque mode constitué régulièrement comprend *onze notes.*

188. — C'est naturellement dans l'espace de la quinte centrale, et un peu au-dessus ou au-dessous, que se déroule la mélodie. Rarement les cantilènes grégoriennes embrassent l'étendue des onze notes.

Parfois elles se meuvent dans l'étroit espace de la *quinte centrale;* d'autres fois, elles y ajoutent la *quarte grave ;* ou au contraire, atteignent aux notes extrêmes de la *quarte supérieure*, en négligeant les notes basses.

Il y a donc des *chants graves* et des *chants aigus ;* de là une nouvelle subdivision de ces quatre modes primitifs en huit. (1)

§ 2. — Fragmentation de l'échelle en huit modes.

189. — Cette nouvelle série de gammes n'est qu'une subdivision des quatre modes primitifs, comme le prouve le tableau suivant :

		Terminologie ancienne.	Terminologie actuelle.	
Protus	Chants aigus	Protus Authentique	1er Mode	Quinte commune / Quarte
	Chants graves	Protus Plagal	2e Mode	Quinte commune / Quarte

(1) M. (Magister) « Hi quatuor (modi) autem dividuntur in octo. — D. (Discipulus) Quare? — M. Propter elevatos et humiles cantus. » Odo, Gerb. *Script.* I, p. 258.

		Terminologie ancienne.	Terminologie actuelle.	
DTERUS	Chants aigus	Deuterus Authentique	3e Mode	Quinte commune / Quarte
	Chants graves	Deuterus Plagal	4e Mode	Quinte commune / Quarte
ITUS	Chants aigus	Tritus Authentique	5e Mode	Quinte commune / Quarte
	Chants graves	Tritus Plagal	6e Mode	Quinte commune / Quarte
ETRARDUS	Chants aigus	Tetrardus Authentique	7e Mode	Quinte commune / Quarte
	Chants graves	Tetrardus Plagal	8e Mode	Quinte commune / Quarte

Fig. 146

Il faut expliquer ce tableau.

190. — *Modes authentiques, modes plagaux.* — Les huit modes : groupent deux par deux, chaque mode primitif donnant naissance à deux modes, l'un *aigu*, l'autre *grave*.

Les chants *aigus* reçoivent le nom d'*authentiques*, c'est-à-dire aîtres, principaux, supérieurs. Ce sont, dans la nomenclature nployée par les plus anciens auteurs et conservée jusqu'à nos rs, tous les modes impairs, 1, 3, 5, 7.

Les chants *graves* reçoivent les noms de *plagaux*, c'est-à-dire iques, dérivés, inférieurs. Ce sont tous les modes pairs, 2, 4, 6, 8.

91. — *Division intérieure de chaque mode.* — Les *quintes* cen- es restent communes à chaque couple ; la *quarte aiguë* appar- t à l'authentique, la *quarte grave* au plagal.

192. — *Finales des modes.* — Dans chaque groupe, la *finale* reste la même pour l'authentique et le plagal :

ré pour le premier et le second,
mi pour le troisième et le quatrième,
fa pour le cinquième et le sixième,
sol pour le septième et le huitième.

Ces finales sont indiquées dans le tableau précédent par les traits verticaux qui conduisent à la première note de la quinte centrale.

193. — *Dominantes des modes.* — Les modes *authentiques* ont leur dominante à la quinte au-dessus de leur finale ; elle est indiquée par une note blanche.

	Finale.	Dominante.
1er mode	*ré*	*la*
3e mode	*mi*	*si* [*do*]
5e mode	*fa*	*do*
7e mode	*sol*	*ré*

194. — La *dominante* régulière du troisième mode était autrefois le *si*, comme en fait foi la psalmodie des Introïts en Italie, au Mont-Cassin, à Bénévent. Mais la mobilité de cette corde (♮ ou ♭) et sa proximité de l'*ut*, ont attiré peu à peu la dominante — surtout la dominante psalmodique — sur cette dernière note. Dans le corps du morceau, elle a persisté comme *corde récitative* ou comme note de transition, sans porter préjudice pour cela au changement qui s'est produit pour la dominante psalmodique.

Le maintien du *si*, en ces circonstances, importe extrêmement à la conservation de la physionomie de ce mode. Le goût grégorien le réclame, conformément à ce que dit un auteur du XIe siècle. (1) « Incontestablement le troisième mode aime la deuxième neuvième ♮ (le si naturel), parce qu'elle est la quinte au-dessus

(1) « Sane secundam nonam ♮ ideo adamavit (tertius modus), quia ad ejus finem diapente est : maxime autem ideo, quia ad acutissimam ejus, id est *e* diatessaron reddit. » GERBERT. *Script.* I, p. 260.

de sa finale ; mais surtout parce qu elle retourne par un intervalle de quarte à la note *e* (mi) la plus aiguë de son échelle. »

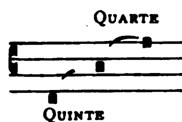


Fig. 147

195. — *Les modes plagaux.* — Deux ont leur dominante à une *tierce* au-dessus de leur finale, ce sont :

	Finale.	Dominante.
Le deuxième	*ré*	*fa*
Le sixième	*fa*	*la*

et les deux autres une quarte au-dessus :

	Finale.	Dominante.
Le quatrième	*mi*	*la*
Le huitième	*sol*	*do*

196. — Formule mnémonique pour retenir les finales et les dominantes :

Modes :	1	2	3	4	5	6	7	8
Finales :	ré -	ré,	mi -	mi,	fa -	fa,	sol -	sol.
Dominantes :	la -	fa,	do -	la,	do -	la,	ré -	do.

197. — L'*ambitus*, c'est-à-dire l'étendue d'une gamme, ne suffit pas pour caractériser un mode. C'est ainsi que le *premier* et le *huitième*, tout en ayant exactement le même parcours, *D - ré* à *d - ré*, sont totalement différents :

a) La corde *finale* du premier mode est *ré*, celle du huitième mode est *sol;*

b) La *dominante* du premier mode est *la*, celle du huitième mode est *do ;*

c) La division intérieure du premier mode est *quinte* et *quarte*

ré mi fa sol la si do ré ;

celle du huitième mode est : *quarte* et *quinte*

ré mi fa sol la si do ré

198. — L'*ambitus* des mélodies est extrêmement variable :

a) Les unes remplissent exactement l'échelle complète des modes (huit ou neuf notes);

b) D'autres restent en deçà et se développent dans l'espace de quatre, cinq ou six notes;

c) Il y en a, au contraire, qui dépassent les limites de l'échelle régulière, tantôt à l'aigu, tantôt au grave;

d) Enfin quelques mélodies emploient toutes les notes de l'authentique et du plagal (onze notes), et, quelquefois même, l'étendue entière de ces deux modes ne suffit pas.

e) REMARQUE. — Les mélodies grégoriennes repoussent comme une imperfection et une faute tout ce qui peut ressembler à la *note sensible* de la musique moderne et spécialement au demi-ton au-dessous de la finale des modes authentiques. L'ambitus des modes authentiques, disaient les théoriciens, s'étend, en montant, de leur finale à l'octave : premier mode de *ré* à *ré;* troisième mode de *mi* à *mi;* cinquième mode de *fa* à *fa;* septième mode de *sol* à *sol.* Ils descendent seulement d'une note au-dessous de la finale, *excepté le* cinquième mode (*excepto trito*) (1) qui n'a pas un ton plein au-dessous de sa finale (*fa*), mais seulement un demi-ton (*mi*). Pourquoi cela? *Propter subjectam semitonii imperfectionem*, dit Guy d'Arezzo (2); *quia semitonii imperfectio non patitur fieri descensum competentem*, dit un autre (3). Pour éviter le *mi* on descendait plutôt jusqu'au *ré*, ainsi que le fait remarquer un autre auteur : *Sed si descendit, potest ad D grave* (ré), *ut dictum est*, *attingere* (4).

Les exercices de solfège doivent être composés soigneusement d'après cette règle, dont l'observation habitue l'oreille de l'élève à la gravité et à la noblesse de la modalité grégorienne.

(1) GERB. *Script.* II, p. 50; it., III, p. 101.

(2) Memineris quod... toni authenti vix a suo fine plus una voce descendunt. Ex quibus autentus tritus (cinquième mode) rarissime id facere propter subjectam semitonii imperfectionem videtur. GERB. *Script.* II, p. 13.

(3) COUSSEMAKER. *Script.* II, p. 438.

(4) GERB. *Script.* III, p. 112. — Les textes des anciens sont abondants et clairs sur cette théorie, à laquelle les mélodies grégoriennes bien authentiques se conforment pleinement.

199. — *Transposition des modes.* — **Mélodies avec finales sur a = la, ♮ = si, c = do.**

Les notes *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, ne sont pas les seules qui terminent les pièces grégoriennes; on trouve aussi les finales *la*, *si*, *do*, en sorte que les sept notes de la gamme peuvent servir de *finales*. Toutefois les gammes qui s'appuient sur ces trois notes n'étaient pas regardées par les anciens théoriciens dont nous exposons la doctrine comme de nouveaux modes. Elles contiennent, dans le même ordre, les mêmes intervalles que les modes finissant sur *ré*, *mi*, *fa*, lorsque ces modes sont affectés du *si* ♭.

		Quarte grave			Finale	Quinte commune				Quarte aiguë		
			½ t.				½ t.			½ t.		
Protus : 1er et 2e modes.	*Normal :*	la	si	do	*ré*	mi	fa	sol	la	si	do	ré
			♭							♭		
	Transposé :	mi	fa	sol	*la*	si	do	ré	mi	fa	sol	la

		Quarte grave			Finale	Quinte commune				Quarte aiguë		
						½ t.			½ t.			
Tritus : 5e et 6e modes.	*Normal :*	si	do	ré	*mi*	fa	sol	la	si	do	ré	mi
		♭							♭			
	Transposé :	fa	sol	la	*si*	do	ré	mi	fa	sol	la	si

		Quarte grave			Finale	Quinte commune				Quarte aiguë		
				½ t.				½ t.			½ t.	
Deuterus : 3e et 4e modes.	*Normal :*	do	ré	mi	*fa*	sol	la	si	do	ré	mi	fa
								♭				
	Transposé :	sol	la	si	*do*	ré	mi	fa	sol	la	si	do

Cette *théorie* permet de considérer ces trois échelles transposées comme équivalentes aux échelles normales; il faut cependant bien savoir que les *faits* ne correspondent pas toujours à cet enseignement : nos connaissances sont assez limitées sur ce point.

CHAPITRE V.

LE TEMPS SIMPLE GRÉGORIEN.

Valeur rythmique du PUNCTUM et de la VIRGA.

200. — Les notions acquises jusqu'ici sur l'origine de la notation grégorienne, sur la composition des groupes neumatiques, sur les intervalles, enfin sur les modes, nous permettent d'appliquer d'abord aux *notes*, puis aux *groupes* de notes, les principes rythmiques exposés dans la première partie de cet ouvrage, et d'en tracer les règles générales d'exécution.

La première étude qui se présente est celle du *temps simple* grégorien, note ou syllabe.

L'*indivisibilité* du temps simple a été posée en principe au début de ce traité (I. 33), il faut y revenir.

ARTICLE 1.

L'INDIVISIBILITÉ DU TEMPS SIMPLE DANS LE CHANT GRÉGORIEN.

201. — Cette *indivisibilité* du temps simple ou temps premier est un fait historique éclatant que l'on constate dans la musique gréco-latine, à toutes ses époques. Le chant grégorien qui en descend a hérité de cette qualité. Aussi, la définition qu'en donnait Aristoxène, plusieurs siècles avant notre ère, s'applique-t-elle de point en point au temps simple grégorien. « Le *temps premier* est celui qui ne peut être divisé par aucune matière rythmique, et sur lequel ne se placent ni deux sons, ni deux syllabes, ni deux figures orchestiques. (1) »

C'est le minimum de durée, l'élément premier ; telle (I. 30 et ss.) l'unité en arithmétique, le point en géométrie, la lettre en écriture, la syllabe brève dans la parole.

(1) LOUIS LALOY. *Aristoxène de Tarente*, p. 296.

202. — La *syllabe brève* était en effet, pour les poètes et les musiciens de l'antiquité, le type, la norme de l'unité primordiale; rien ne prouve mieux l'influence décisive du langage sur la musique. L'idée de diviser une syllabe brève, une note simple, n'a jamais traversé le cerveau d'un musicien grec, pas plus que celui d'un grégorien primitif; il a fallu pour cela la naissance, au moyen âge, de l'*organum*, de la diaphonie.

203. — Les théoriciens ecclésiastiques ignorent totalement la *divisibilité* du temps simple; bien au contraire, l'indivisibilité est implicitement contenue dans tous leurs enseignements. S'ils parlent de durée des notes, leurs comparaisons, leurs analogies sont toujours empruntées à la métrique.

« Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur. » (GUY D'AREZZO, Microl. ch. XV; et les autres textes.)

Or, dans les pieds métriques on distingue deux valeurs fondamentales :

La *brève* ou temps simple indivisible (ᴗ);

La *longue* qui a une valeur double de la précédente (-).

204. — Rien n'empêche d'accepter la *comparaison* proposée par le moine d'Arezzo, dans la mesure où les notations neumatiques et l'influence des textes prosaïques le permettent, et d'admettre à la base du nombre musical grégorien

une note *brève*, simple, indivisible, ■ = ♪ *Fig. 148.*
une note *longue*, double, ■˙ = ♩

— et cela avec d'autant plus de facilité que la métrique elle-même tempérait souvent dans la pratique la rigoureuse valeur proportionnelle de ces deux durées.

Un texte seulement à l'appui de ce fait bien connu :

Quintilien, après avoir relevé le poids et la gravité donnés à la phrase par l'abondance des longues, et la célérité que lui impriment les brèves, ajoute : « Peut-être aussi n'est-il pas sans importance de remarquer qu'il y a des syllabes plus longues que les longues, et des syllabes plus brèves que les brèves; car, bien qu'elles soient censées toutes n'avoir ni plus de deux temps, ni moins d'un temps — et c'est pourquoi, dans les vers, les syllabes longues ou brèves sont toutes égales entre elles — cependant, dans

la prononciation, il se cache je ne sais quelle différence en plus ou en moins. (1) »

205. — En réalité les rapports conventionnels de brèves à longues variaient selon leur application à la poésie chantée, à la poésie déclamée, ou au langage ordinaire.

La *prosodie des vers chantés* maintenait plus rigoureusement les proportions : les longues valaient bien deux temps, les brèves un temps ; l'allure plus large de la musique jointe aux paroles l'exigeait ainsi.

Le *langage ordinaire*, plus libre, faisait entendre des longues un peu plus étendues que les brèves, mais ne les doublait pas.

« Quant aux *vers récités ou déclamés*, on leur donnait un débit intermédiaire où les valeurs respectives des longues et des brèves n'étaient qu'à peu près respectées ; c'est ainsi qu'on lisait les vers d'Homère ; les rythmiciens délicats se refusaient à compter pour deux temps des longues qui n'atteignaient pas exactement cette durée ; et dans un vers à mouvement rapide, les dactyles (- ᴗᴗ) faisaient presque l'effet de trochées (- ᴗ). » (2)

206. — Pour montrer l'élasticité mutuelle des durées prosodiques, il y aurait encore à signaler l'usage très fréquent des *temps irrationnels*, où certaines longues valaient moins que les longues ordinaires, certaines brèves, plus que les brèves ordinaires, et à montrer comment ces modifications tenaient simplement « à une rupture momentanée de la convention poétique, à un retour à la prosodie du langage. » (LALOY. op. c. p. 300.)

207. — Cette tendance de la prosodie métrique à se rapprocher *pratiquement* de la libre allure du langage ordinaire se retrouve dans le nombre musical grégorien avec une liberté, une souplesse plus larges et plus fréquentes encore. Les renseignements fournis sur ce point par la notation neumatique et par l'influence des textes liturgiques sur les mélodies complèteront les indications un peu sommaires des théoriciens du moyen âge.

(1) « Sit in hoc quoque aliquid fortasse momenti, quod et longis longiores, et brevibus sunt breviores syllabae ; ut, quamvis neque plus duobus temporibus, neque uno minus habere videantur (ideoque in metris omnes breves longaeque inter se obsessae sunt pares), lateat tamen nescio quid, quod supersit, aut desit... » QUINTILIEN. *Instit. orat.* IX, 4.

(2) L. LALOY. *Aristoxène*, p. 293.

208. — Toutefois il est exact de poser à la base de la rythmique grégorienne deux espèces de temps : le *temps simple* et le *temps double* ou *temps composé binaire* (I. 38), sur lesquels repose également toute la mélodie antique.

ARTICLE 2. — NOTATION DU TEMPS SIMPLE, PUNCTUM ET VIRGA.

§ 1. — Rôle purement mélodique du PUNCTUM et de la VIRGA.

Identité quantitative et dynamique de ces deux signes.

209. — Pour figurer les durées prosodiques fondamentales, les métriciens disposaient de deux signes graphiques : l'un (ᴗ) pour la brève, l'autre (-) pour la longue.

Les notateurs grégoriens n'auraient-ils pas, eux aussi, quelques signes neumatiques pour représenter les brèves et les longues de leurs mélodies ? Le *punctum* et la *virga* n'auraient-ils pas pour but précisément de figurer,

le *punctum* · = ■ la brève ♪ ,

et la *virga* / = ¶ la longue ♩ ?

On l'a souvent affirmé, mais une réponse nettement négative doit être faite à ces questions.

210. — La vérité est que *la différence de forme entre le punctum et la virga ne répond à aucune distinction rythmique de durée ou de force :* l'un et l'autre signe ne valent, *par eux-mêmes*, *qu'un temps simple :* cette différence a trait uniquement à l'*ordre mélodique :* le *punctum* indique toujours une note relativement *grave*, et la *virga*, une note *élevée.*

211. — On a dit « *par eux-mêmes* », parce que le *punctum* et la *virga* peuvent, l'un et l'autre, recevoir une augmentation de durée, mais cette augmentation doit être attribuée, soit à la *position* et au rôle de ces notes dans la phrase, soit à l'une des adjonctions ou des modifications rythmiques énumérées plus haut (II. 67 et ss.).

212. — Les arguments en faveur de cette théorie abondent dans les plus anciens manuscrits. Plus ils sont anciens, plus ils sont précis et favorables. C'est donc à ces documents qu'il faut s'adresser tout d'abord pour avoir la vérité sur ce point fonda-

mental. Quant aux auteurs, ou bien ils se taisent, ou bien, lorsqu'ils parlent de la différence rythmique entre *punctum* et *virga*, ils sont en pleine exposition des valeurs mesurées de la musique figurée, ce qui ne peut, en aucune sorte, convenir au rythme libre grégorien.

213. — L'origine seule du *punctum* et de la *virga* est une forte présomption en faveur de leur signification purement mélodique. Ces signes, on le sait, dérivent de l'accent grave et de l'accent aigu, qui indiquent uniquement le premier, la gravité, et le second, l'acuité des syllabes; c'est précisément cette qualité essentielle des accents qui les a désignés aux musiciens pour la représentation des sons graves et aigus. Or, en devenant notes de musique, ces deux signes ont conservé leur signification première : tout le répertoire grégorien, noté en neumes-accents, le prouve avec la dernière évidence, comme on va le voir immédiatement.

214. — Antienne *Prudentes virgines*, d'après l'Antiphonaire de Hartker. (1)

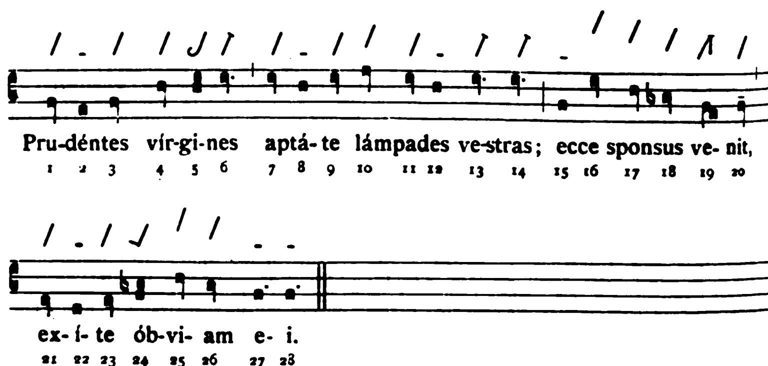


Fig. 149

Il y a dans cette antienne :

a) Des *punctums*.

b) Des *virgas*.

c) Des *groupes*.

Il est utile de les étudier séparément.

(1) *Paléogr. Music.*, série II, p. 384.

215. — *a*) *Punctums* 2, 8, 12, 15, 22, 27 et 28. — Tous ces *punctums* représentent une note plus basse que la note qui les précède ou que la note qui les suit.

216. — *b*) *Virga* 1. — Première note de l'antienne, plus élevée que la note suivante.

217. — *Virgas* 3 et 4. — Notes plus élevées que la précédente. *Dans le chant syllabique, les* progressions ascendantes *se figurent toujours au moyen de* virgas, *parce que la relation de* punctum *à* virga *s'établit à partir de la première note, la plus basse, de la marche ascendante.*

218. — *Virgas* 9 et 10, 13 et 14, 20. — Application de la règle précédente.

219. — *Virgas* 6 et 7, 10 et 11, 17 et 18, 21. — *Les* retombées syllabiques *de la mélodie se marquent généralement par des* virgas, *parce que les relations de hauteur ont pour base la dernière note, la plus basse, de la marche descendante.*

220. — *c*) *Groupes.* — *Dans les groupes, ces relations s'établissent entre les notes d'un même groupe, indépendamment de ce qui suit ou de ce qui précède.*

Ainsi, groupe 5, *podatus do-ré*, le *do* est figuré par un accent grave (l'équivalent du *punctum*) bien que ce *do* soit sur le même degré que la note précédente *do ;* mais ce *do* est plus bas que le *ré*, seconde note du *podatus*, avec lequel il est en relation : cela suffit pour qu'il soit représenté par un accent grave ou un *punctum*.

On saisit ici sur le vif l'incertitude de la notation neumatique. Sans le secours de la tradition orale, il est impossible de savoir si ce *podatus* est plus haut ou plus bas que la *virga* précédente, 4, ou encore à l'unisson. Les lettres significatives mélodiques interviennent alors pour aider le chanteur. C'est ainsi que dans Hartker, l'une des lettres *l* (levare), *s* (sursum), *a* (altius) accompagne plusieurs fois le *podatus* en question, et indique qu'il doit être, en certains cas, chanté plus haut que la note 4.

221. — De même la *clivis* 19. Elle commence par une *virga la*, inférieure au *si* précédent ; mais cette *virga* est èn rapport

avec la seconde note de cette *clivis*, *sol*, figurée par l'accent grave.

On peut analyser toutes les antiennes, toutes les pièces de l'Antiphonaire et du Graduel grégoriens, on y trouvera partout l'application de ces mêmes règles.

§ 2. — Emploi des PUNCTUMS et des VIRGAS dans les récitations unissoniques.

222. — Certaines circonstances mélodiques mettent à même de constater l'emploi mélodique du *punctum* et de la *virga* avec une clarté exempte de toute incertitude.

Quand le cours d'une pièce musicale amène une sorte de récitatif syllabique à l'unisson, chaque syllabe est surmontée :

a) *D'un punctum*, si la corde récitative est plus basse que la note précédente;

b) *D'une virga*, si elle est plus élevée.

Les anciens manuscrits sont très fidèles à cette loi. Quelques exemples vont suffire :

223. — Versets alléluiatiques du IIe mode.

Récitation A

Di- es sancti- fi-cá-tus il- lú-xit no- bis:

Hic est discípulus il- le,

Récitation B Récitation C

ve- níte gentes et adorá- te Dómi-num;

qui testimóni- um per- hí- bet de his.

Fig. 150

Récitations A et C. — Une série de *punctums* surmonte les mots *sanctificatus illuxit* et *venite gentes et adorate* — parce que la récitation se déroule sur *ré* ou *fa*, degré inférieur de la note précédente *mi* ou *sol.*

Récitation B. — Au contraire, ce sont des *virgas* qui se succèdent sur le *ré*, corde récitative qui est plus élevée que le *do* qui précède.

224. — Répons-Graduels du II[e] mode.

Début du Répons.	Début du Verset.
Récitation D	**Récitation E**
An- ge- lis	Pri- úsquam mon- tes
Dó- mi ne re-	Ad an-nun- ti- án- dum
Ni- mis ho- no-	Qui re- gis Is-ra- el
Ex- ci- ta	Si me- i non fú- e-rint do-
Ju- stus ut palma	Con- fi- té- mi- ni
Dó- mi- ne De- us vir-	Quis a- scén- det in montem

Fig. 151

Récitation D. — Pourquoi des *punctums* sur la corde *la?* Parce qu'on arrive à cette corde en descendant du *si* — *torculus, sol si la.*

Récitation E. — Pourquoi des *virgas* sur la corde *ré?* Parce qu'on atteint cette corde par un mouvement ascendant : *podatus, do ré.*

225. — Déjà le rôle purement mélodique du *punctum* et de la *virga* ressort clairement de tous ces exemples, mais il va devenir indiscutable avec le fait suivant.

Les notateurs font usage de l'un ou de l'autre signe — non plus dans des récitatifs différents, ex. A, B, C, D, E — mais *dans les mêmes passages de la même mélodie*, selon que ceux-ci sont introduits, soit par des mouvements *descendants*, soit par des mouve-

ments *ascendants*. Dans le premier cas, ils emploient le *punctum*; dans le second, la *virga*.

226. — Répons-Graduels du IIe mode.

Récitation F

etc.

℟. G. *Angelis...*	ut cu-stó-di-	ant	te
› *Dñe refúgium...*	· a ge- ne- ra- ti-	ó-	ne
› *Nimis...*	ni- mis confor-	tá-	tus est
› *Ab occúltis...*	et ab a- li-	é-	nis
› *Justus...*	mul- ti-pli-	cá-	bitur
› *Exsultábunt...*	lae- ta-	bún-	tur
› *Ne avértas...*	quó- ni- am	trí-	bulor

Récitation G

etc.

℟. G. *Tecum...*	an- te lu-	cí-	ferum

Fig. 152

Les lignes musicales F et G représentent la même phrase réci· tative, mais comme on le voit, il y a deux manières d'y arriver En F, le récitatif est plus élevé que le *torculus* final de la phrase précédente, c'est ce qui explique la présence des *virgas* dans tous les répons qui s'adaptent à cette mélodie.

En G, le même récitatif succède à une mélodie qui vient d'en haut, de là le changement en *punctums*.

227. — Répons-Graduels du Ve mode.

Voici une autre récitation qui contient exactement les même changements.

Récitation H

℟. G. *Christus*... ℣. Propter quod De- us ex-al-tá vit il- lum

» *Ecce sacerdos*... ℣. Non est in- vén- tus sí-mi- lis il- li

» *Exiit*... ℣. Sed sic e- um vo- lo ma-né- re

Récitation I

℟. G. *Propitius esto*... ℣. Ad-ju- va nos De- us sa-lu-tá-ris no- ster

Fig. 153

Lignes H et I, deux intonations conduisent à la récitation, et toutes les deux par un mouvement ascendant : la corde récitative au sommet de cette progression mélodique est toujours marquée par une série de *virgas*.

228. — Mais il y a d'autres intonations pour atteindre cette corde, en voici jusqu'à trois, J, K, L.

J

℟. G. *Vindica*... ℣. Po- su- é- runt mortá-li- a servórum tu- ó- rum

» *In Deo*... ℣. Ante Dó- mi- num clamá- vi

K

℟. G. *Bonum est*... ℣. Ad annunti- án- dum ma- ne

L

℟. G. *Locus iste*... ℣. De- us cu- i ad- stat Ange-lórum cho- rus

Fig. 154

Toutes ces intonations commencent, comme les précédentes H et I, par le *fa* au bas de l'échelle, mais dans leur élan, elles dépassent la dominante *do*, montent jusqu'au *mi* pour redescendre ensuite sur la corde récitative dont les notes, cette fois, sont figurées par des *punctums* au lieu de *virgas*. L'emploi de ces *points* neumatiques ici est la preuve la plus évidente que le rythme et la durée ne sont pas exprimés par ces deux signes, et que leur usage dépend de circonstances mélodiques.

229. — Telle est l'écriture des meilleurs monuments dans toutes les récitations analogues. Toutefois certains documents, très bons encore, mais moins précis, ne font pas une attention aussi scrupuleuse à l'emploi judicieux du *punctum* et de la *virga*. Ce qui s'explique facilement. Les passages de cette sorte ne prêtant pas à de sérieuses difficultés, les notateurs ne s'astreignent pas à une rigoureuse exactitude. Ils savent, en outre, qu'il n'existe aucune différence de valeur rythmique entre ces deux signes, dès lors ils se laissent aller à des libertés graphiques qui ne portent aucune atteinte au nombre musical grégorien. Ces échanges si faciles sont une preuve de plus de l'*indifférence rythmique* de ces neumes.

§ 3. — Remplacement de PUNCTUMS par des VIRGAS, nécessité par des modifications mélodiques.

230. — Ces échanges n'ont pas lieu, du reste, sur le seul terrain des récitations unissoniques : ils se montrent à tout instant dans le cours vivant de la phrase grégorienne, il importe de le prouver.

231. — Type antiphonique du quatrième mode en A, quatrième membre.
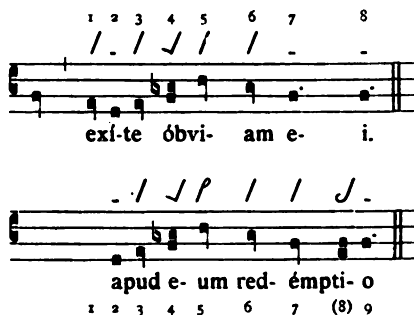


Fig. 155

La cadence musicale de ces antiennes est modifiée légèrement, lorsque le mot final est un proparoxyton.

Première ligne. — Mot paroxyton, *ei*. La septième note *la* est un *punctum*, parce qu'elle est la dernière du mouvement mélodique descendant (II. 219).

Deuxième ligne. — Mot proparoxyton, *redemptio*. Cette même note est ici une *virga*, parce que la descente mélodique se poursuit jusqu'au *sol*, premier son du *podatus*.

La dernière note, n° 9, sur la hauteur de laquelle il est bien difficile de se tromper, reste ordinairement un *punctum ;* cependant plusieurs fois, à sa place, on trouve la *virga*.

232. — Les mêmes changements se voient encore dans les antiennes du septième mode.

Au *premier membre*, notes 8, 9, 10,

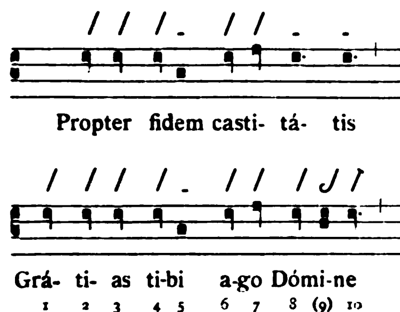


Fig. 156

et au *quatrième*, notes 7, 8 et 9.
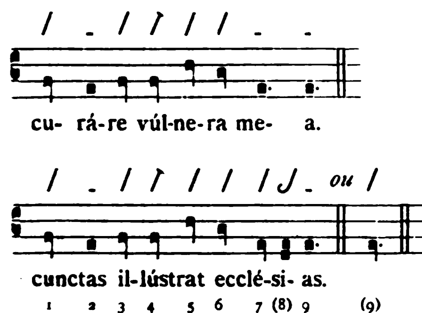


Fig. 157

§ 4. — Emploi libre des PUNCTUMS et des VIRGAS.

A. *Pour certaines notes intermédiaires isolées.*

233. — Encore des échanges de *points et de virgas*, mais cette fois ils ne sont plus occasionnés par des modifications de la mélodie ; ils proviennent de *la place intermédiaire de certaines notes, ou même de certains groupes qui peuvent être mis en relation de hauteur indifféremment avec ce qui précède, ou ce qui suit :*

S. G. 339

Com. *Jerusalem* ... a De- o tu- o.

Eins. 121

... a De- o tu- o.

Fig. 158

Première ligne, syllabe *o* de *Deo*. — Le codex 339 de Saint-Gall emploie un *punctum*, parce que le notateur considère ce *fa* comme étant en relation avec le torculus *précédent*, qui descend du *sol.*

Deuxième ligne, même syllabe. — De son côté, le 121 d'Einsiedeln se sert d'une *virga* qui se trouve en relation avec le *mi* du groupe suivant — *pes subbipunctis resupinus.*

234. — Deux autres exemples :

℟. G. *Tollite*

Eins. 121

cor-de

S. G. 359

cor-de

Fig. 159

Off. *Benedixisti*

Eins. 121

tu- am; aver-tísti

S. G. 339

tu- am; aver-tísti

Fig. 160

235. — Presque innombrables sont les exemples de cette sorte : les notateurs sont libres, dans les cas semblables, de noter un *punctum* ou une *virga :* leur but est de faciliter la lecture mélodique; chacun use du moyen qui lui semble le meilleur, le plus clair; l'un choisit le *punctum*, l'autre la *virga*, et la question de durée, de force, *de rythme* en un mot, est totalement étrangère à leur choix.

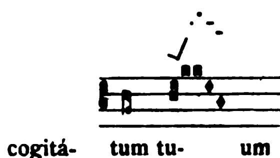
B. *Même liberté dans la composition des groupes.*

236. — Cette liberté des copistes s'applique, non seulement à ces deux signes employés isolément, mais elle s'étend jusqu'à la composition, à *la forme intérieure des groupes.* Ceux-ci, en effet, offrent de nombreux exemples de ces trocs entre accents graves ou *punctums* et *virgas.*

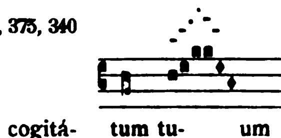
237. — Voici les manuscrits de l'École de Saint-Gall qui font usage de trois écritures différentes pour les deux premières notes du groupe sur la syllabe *tu :*

℟. G. *Jacta*

S. G. 359, 339



Eins. 121 — S. G. 376, 375, 340



Bamb. lit. 6

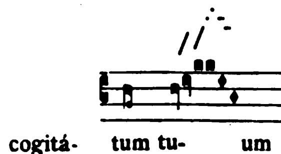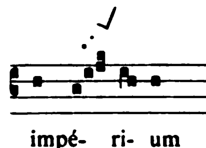


Fig. 161

Première ligne un *podatus.*
Deuxième ligne deux *punctums.*
Troisième ligne deux *virgas.*

238. — Autre exemple du même genre : échange d'un *podatus* pour deux *virgas*.

Introït. *Puer*

Eins. 121



S. G. 339

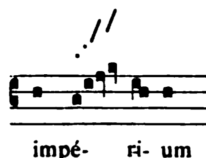


Fig. 162

C. *Même emploi libre dans les relations des groupes entre eux.*

239. — Il y a plus encore : non seulement ces échanges se produisent sur des notes isolées ; non seulement ils ont pour théâtre l'intérieur même des groupes ; mais leur influence se fait sentir jusque dans le commerce des groupes neumatiques entre eux ; les trocs entre *punctums* et *virgas* modifient les groupes, les réunissent, les divisent et produisent le phénomène de l'*enchaînement et de la fusion graphiques des groupes*, dont on parlera longuement plus loin.

Les exemples suivants vont expliquer ces expressions :

240. — Cadence très fréquente dans les *Traits* du deuxième mode.

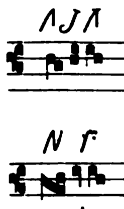


Fig. 163

La divergence entre ces deux notations n'implique aucune différence, ni mélodique, ni rythmique : elles sont entièrement équi-

valentes, et cependant il y a trois groupes dans la première ligne, et deux dans la seconde.

En outre, première ligne, deuxième groupe, *podatus :* le *fa* est un accent grave, parce que le rapport mélodique s'établit avec la seconde note, *sol*, du même groupe :

Deuxième ligne, la note correspondante à cet accent grave se rattache comme dernière note au *porrectus* précédent, la relation s'établit dès lors *retro* avec le *mi*, et le *fa* devient une *virga*.

241. — Off. *Tollite.*
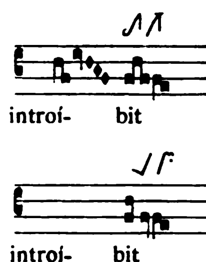


Fig. 164

Encore ici, équivalence mélodique et rythmique parfaite. L'échange entre accent grave et accent aigu se produit sur le *la* accent grave, troisième note du *torculus* ligne première, et le *la virga* première note du *pressus*, deuxième ligne.

242. — Un dernier exemple de ce genre : trois notations équivalentes.

℟. G. *Qui sedes.*

Eins. 121

et ve-ni.

S. G. 359

et ve-ni.

Verceil 124

et ve-ni.

Fig. 165

L'attention doit se porter seulement sur les quatre premières notes du dernier groupement *fa mi fa sol*, et surtout sur ces deux dernières *fa sol*.

Première ligne, ces deux notes sont représentées par *deux punctums*.

Deuxième ligne, par *deux virgas* dont la première appartient au *porrectus* précédent.

Troisième ligne, par un *podatus* (accent grave et *virga*).

243. — De tels exemples fourmillent dans le répertoire grégorien, ils prouvent avec évidence que l'usage des *virgas*, des *punctums*, des accents graves, est de nulle valeur dans la question rythmique grégorienne.

§ 5. — Remplacement des PUNCTUMS par des VIRGAS dans la notation des séquences avec ou sans paroles.

244. — On sait que les premières séquences étaient composees de longues vocalises qui prolongeaient la dernière syllabe du Graduel. Quelques auteurs, Notker surtout, ne tardèrent pas à y adapter des textes, avec cette particularité que chaque note des mélismes soigneusement conservés, correspondait à une syllabe. Le même procédé fut aussi appliqué aux vocalises des versets alléluiatiques.

Or il est intéressant de constater que la notation *mélismatique* et la notation *syllabique* de ces mélodies ne suivent pas les mêmes règles dans l'emploi des *punctums* et des *virgas*. On retrouve ici les habitudes graphiques des copistes déjà signalées plus haut à propos de l'antienne *Prudentes virgines* (II. 217, 219, 220).

Dans les chants syllabiques, les ascensions et les retombées mélodiques se font toujours au moyen de *virgas*.

Dans les chants mélismatiques au contraire, les progressions et les descentes mélodiques se font toujours à l'aide de *punctums*.

De là, entre les deux écritures d une mélodie identique, un contraste perpétuel, un échange continu entre *punctum* et *virga*.

245. — Tous les exemples suivants sont empruntés à la séquence *Joannes Jesu Christi* (Cod. Bamb. lit. 5), excepté l'ex. B

qui appartient à la séquence des SS. Innocents : *Laus tibi Christe, cui sapit,* même codex — cf. aussi Saint-Gall 546.

A
súsci-tas

D
amó-re

B
effu-si- óne

E
testimó-ni-o

C
Je-su Christo

F
atque cu-ram

G
sacra meru- ísses

Fig. 166

§ 6. — Emploi simultané des PUNCTUMS et des VIRGAS dans l'ORGANUM à deux voix.

246. — Cette preuve de l'indifférence rythmique des deux signes a déjà été exposée au tome I de la *Paléographie Musicale* p. 151-152. Pl. XXIII, mais elle est si frappante qu'elle doit trouver place ici.

Elle est tirée d'une page du manuscrit 130 (148) de Chartres. Sur le folio 50 du XI[e] siècle sont reproduits cinq versets alléluiatiques, accompagnés d'une double ligne de neumes. La mélodie liturgique se trouve immédiatement au-dessus du texte, et la deuxième voix au-dessus de celle-ci. Cette seconde partie procède toujours note contre note, et le plus souvent par mouvement contraire.

Exemple de l'un de ces versets :

Alle-lú-ia. Di- es

sancti- fi-cátus illúxit no- bis, ve-

ní-te gentes et adorá-te Dómi- num, qui- a hódi- e descén-

dit lux ma- gna super terram.

Fig. 167

247. — Cet organum contient un enseignement précieux, relatif à la valeur temporaire des *virgas* et des *punctums*, seuls ou en composition. (1) Dans la marche des parties concertantes, les *punctums* répondent aux *virgas*, les *podatus* aux *clivis*, les *torculus* aux *porrectus*, les *scandicus* aux *climacus*. Voilà bien la réfutation la plus catégorique du système qui interprète les *virgas* comme des longues, les *punctums* comme des brèves. Dans ce système en effet, si l'on veut être logique, il faut traduire ainsi les groupes correspondants :

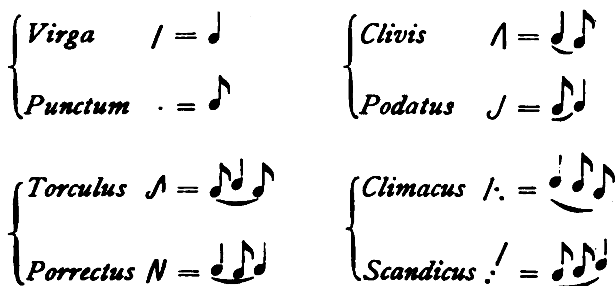


Fig. 168

Mais alors comment obtenir une marche parallèle des voix, puisque à une croche correspond toujours la noire, et vice versa? L'ensemble des voix ne peut résulter que de l'identité parfaite de durée de tous les signes neumatiques.

§ 7. — Témoignage des manuscrits à neumes-points. Réduction à un seul signe du PUNCTUM et de la VIRGA. Conclusion.

248. — Ce qui vient d'être exposé s'applique à tous les *neumes-accents*, sangalliens, français, anglais, italiens, etc. Quant aux *neumes-points* messins et aquitains, ils témoignent également, à leur manière, de la durée identique qu'il faut attribuer au *punctum* et à la *virga*.

Si vraiment la forme de ces deux signes constitue un élément différentiel du rythme grégorien, on doit la retrouver sous une

(1) On peut voir de semblables exemples de diaphonie dans le *Tropaire de Winchester*. (Corpus Christi College, Cambridge Ms. 473). Henry Bradshaw Society, vol. VIII, 1907. Introd. p. XXXVII et ss., et pl. 23, 24, 25.

forme équivalente dans les monuments à *points superposés*, messins ou aquitains. Il n'en est rien : cette différence a presque entièrement disparu, et la *réduction à un seul signe*, le *punctum*, est admise par les notateurs de cette École.

Il est d'usage, dans certains milieux, de considérer cette transformation comme une altération rythmique grave de la notation neumatique primitive. Cette manière de voir pouvait être soutenue naguère avec quelque apparence de vérité ; aujourd'hui ce n'est plus possible, depuis que plusieurs manuscrits messins nous apparaissent comme des témoins de la tradition rythmique presque aussi parfaits que les codices sangalliens.

249. — Mais cette exactitude rythmique ne vient-elle pas de quelques moyens employés par les copistes de Metz pour conserver soigneusement la distinction graphique des *punctums* et des *virgas ?*

Non, encore une fois, ils ignorent cette distinction : ils ont bien deux *punctums*, l'un bref, l'autre long (II. Fig. 109), mais ces deux *punctums* traduisent aussi bien les *virgas* que les *punctums* sangalliens : seulement le premier est réservé aux *punctums* et aux *virgas* ordinaires de Saint-Gall, et le second aux mêmes signes, lorsqu'ils sont marqués de l'*épisème* ou d'une lettre rythmique longue de Romanus.

250. — En résumé, en face des manuscrits, il faut renoncer définitivement à trouver la *brève* dans le *punctum*, la *longue* dans la *virga*.

Leur témoignage est si précis, si concluant, il se répète dans toutes les Écoles, sous tant de formes, que les textes incertains des auteurs, allégués ordinairement en faveur de la théorie contraire, ne prévaudront jamais contre lui. Du reste, parmi ces textes, *il n'y en a pas un seul de décisif contre ce qui vient d'être exposé ;* y en aurait-il, qu'il faudrait les écarter, car tout enseignement rythmique qui serait contredit clairement — et c'est ici le cas — par l'accord unanime des manuscrits, doit être considéré comme entaché d'erreur et de fausseté.

251. — La conclusion pratique de ce chapitre est la suivante :

Le punctum et la virga, seuls ou en composition dans les groupes, valent un temps simple.

En d'autres termes : la forme primitive des *points* et des *virgas* n'a pas pour but d'indiquer les notes brèves ou longues; cette différence de durée doit être cherchée ailleurs, car, de l'égalité des deux signes élémentaires de la notation grégorienne, il ne faut pas conclure à l'égalité de toutes les notes. Il ne manque pas d'autres moyens de figurer la durée ou la force, et même la place des simples ictus : l'exposition de ces moyens est le but propre du présent traité. On connaît déjà les adjonctions et les modifications rythmiques sangalliennes et messines; mais il y a encore d'autres procédés. Les uns appartiennent aux chants avec texte, les autres aux chants mélismatiques; c'est de ces derniers qu'il faut s'occuper tout d'abord.

CHAPITRE VI.

RYTHME ET EXÉCUTION DES GROUPES MÉLODIQUES.

Le groupe isolé.

ARTICLE 1.

PRINCIPES GÉNÉRAUX S'APPLIQUANT A TOUS LES GROUPES.

§ 1. — Le groupe grégorien, son individualité.

252. — Si l'on jette les yeux sur les pages d'un livre de musique grégorienne, on remarquera aussitôt que les *groupes neumatiques* tantôt s'appuient sur les paroles liturgiques, et tantôt, soutenus sur une seule voyelle, se déploient librement, en longues et riches vocalises de dix, vingt, trente, quarante notes. Sans aucun doute ces luxuriants mélismes ont un rythme ; d'où vient-il ?

De la distinction de tous ces groupes en phrases, en membres, en incises, et finalement en petits groupes de deux, trois ou quatre notes, qui, eux-mêmes, se réduisent en temps simples.

253. — C'est qu'en effet le groupe neumatique peut être comparé au *mot* du discours. Le *mot* considéré isolément, en dehors de la phrase, a sa forme spéciale, son individualité propre ; en dépit des syllabes plus ou moins nombreuses qui le composent, il a son unité ; de plus, il a un sens, il exprime une idée. On verra bientôt qu'il a sa *mélodie* et son *rythme* à lui.

Il en est de même du *groupe neumatique*. Lui aussi, en tant que groupe, jouit d'une existence personnelle, d'une pleine autonomie, et ses deux, trois, quatre, cinq notes distinctes ne troublent en rien son unité ; enfin, pour compléter l'analogie, il exprime, à sa manière, une idée musicale mélodique et rythmique qui n'est pas celle du groupe voisin.

254. — Il suit de là que pour dire, chanter, rythmer le *groupe isolé*, il y a des lois foncières qui découlent directement de ses diverses qualités. Ces lois lui appartiennent en propre, et restent tout à fait indépendantes du texte littéraire ou du texte mélisma-

tique dont le *groupe* est d'ordinaire enveloppé. Ce sont ces lois premières d'exécution des groupes qu'il faut exposer ici : la connaissance en est aussi nécessaire que l'est, pour la bonne et correcte émission des mots, celle des lois qui règlent la prononciation et l'accentuation des paroles dans le langage.

255. — Toutefois, pour être complet, il faut ajouter de suite que *mots* et *groupes neumatiques* sont des individus de caractère *éminemment sociable :* ils n'ont d'existence que pour se réunir, s'associer et former des membres de phrases littéraires ou musicales. Dans ce cas, les *groupes*, pour s'en tenir à eux, deviennent souples, malléables, et se prêtent à certaines transformations. Ces transformations, à la vérité plus superficielles que profondes, appartiennent surtout à l'ordre dynamique ; leur but est d'adapter plus aisément les groupes à l'ensemble de la construction mélodique et rythmique. On étudiera plus tard ces diverses modifications du groupe ; pour le moment il ne s'agit que du *groupe simple*, du *groupe isolé*, et des règles qui président à son exécution.

256. — La connaissance théorique et pratique de ces règles nous permettra d'arriver aux exercices de pures vocalises pour la formation de la voix. Ces exercices sont ici à leur place, car, dans les méthodes bien graduées, ils viennent après le solfège, avant l'adaptation du texte aux mélodies. L'application des paroles aux groupes neumatiques réclame de l'élève une plus grande dépense de science et d'attention ; il est préférable de ne pas exiger tout d'abord ce surcroît d'efforts. D'ailleurs, l'intelligence parfaite des qualités rythmiques des groupes particuliers le prépare à ce travail, en lui aplanissant les principales difficultés.

Afin de faciliter davantage encore la première rencontre de l'élève avec le rythme des groupes grégoriens, on ne donnera ici que les premiers principes concernant leurs subdivisions rythmiques et la succession de ces groupes, limitant ces notions à ce qu'il est utile de savoir pour aborder, dans la troisième partie, l'alliance du texte et de la mélodie simple ou ornée.

§ 2. — Valeur quantitative des notes dans les groupes.

257. — Chaque note simple faisant partie d'un groupe vaut un *temps simple.*

Un groupe de deux notes vaut deux temps premiers :



Fig. 169

Un groupe de trois notes vaut trois temps premiers complets.



Fig. 170

et ainsi de suite pour tous les groupes.

258. — Les *raccourcissements* légers et les *élargissements* du temps simple, indiqués comme possibles dans la première partie nos 34 et 35, ont ici leur application.

Le *raccourcissement* léger du temps simple n'est indiqué dans la notation des groupes par aucun signe particulier : elle résulte des règles qui seront données plus tard sur le mouvement général de la phrase musicale.

L'*élargissement* obéit ordinairement à des lois analogues ; cependant il est des cas particuliers où il est nécessaire de signaler à l'exécutant certaines notes, certains groupes qui demandent plus d'ampleur ; un petit trait — épisème horizontal — au-dessus ou au-dessous de la note est le signe de ces nuances délicates.
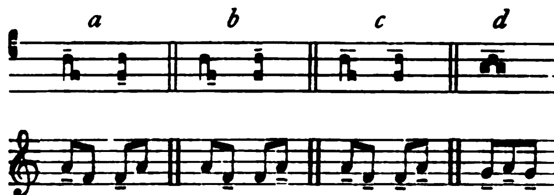


Fig. 171

a) La première note du groupe est seule élargie.

b) La deuxième note du groupe est seule élargie.

c) Les deux notes sont allongées.

d) Les trois notes sont retardées.

Toutes ces nuances sont empruntées aux *manuscrits rythmiques*.

259. — Cet état primitif des groupes *nus* est modifié plus radicalement :

1° Par l'adjonction *d'une note* à l'unisson : *punctum*, *virga*, *apostropha* ou *oriscus*,

a) soit au début du groupe :

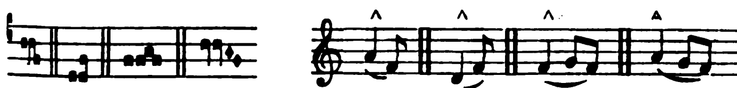


Fig. 172

b) soit à la fin du groupe :
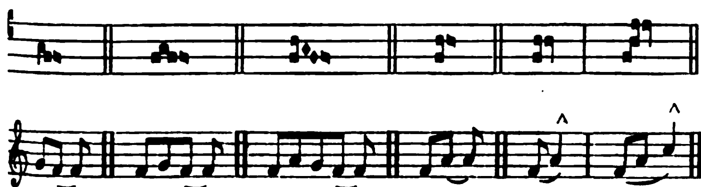


Fig. 173

2° Par l'adjonction *d'un point rythmique* à la fin des groupes — *punctum-mora*. — Ce point a pour but d'allonger la dernière note du groupe et de le distinguer ainsi du suivant :

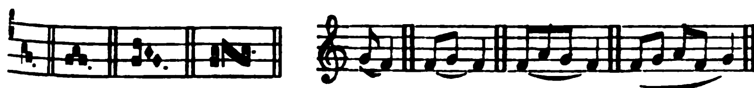


Fig. 174

3° Ou même par l'adjonction de deux points aux groupes binaires — *podatus* et *clivis* — à la fin des mèmbres et des phrases :



Fig. 175

260. — Dans tous les cas, la note et le point rythmique ajoutés à un groupe valent environ un temps.

Donc : Le groupe de deux notes avec un point vaut trois temps simples.

Le groupe de deux notes avec deux points vaut quatre temps simples.

Le groupe de trois notes pointé vaut quatre temps simples et ainsi de suite pour tous les groupes (Fig. 174).

§ 3. — Place des ictus rythmiques.

Sont affectés d'un ictus rythmique :

261. — 1° *Toutes les notes marquées d'un épisème vertical,* sans exception.

Ce signe est la marque propre de l'ictus rythmique dans notre notation.

262. — 2° *Toutes les notes longues,* sans exception.

Sont considérées comme notes *longues :*

a) *Toutes les notes avec points* — en musique moderne les *noires*

b) *Tous les pressus :* (Cf. ch. VIII, l'exécution de ce neume).
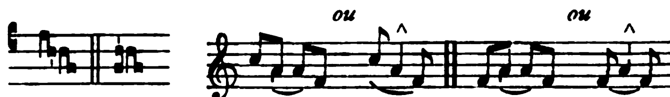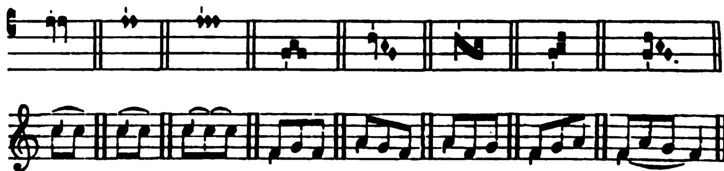


Fig. 176

c) *Les notes allongées par l'oriscus* (Cf. ch. X, l'exécution de ce neume).


Fig. 177

263. — 3° *La première note de tous les groupes,* quelle que soit la forme de cette note, à moins qu'elle ne soit précédée ou suivie d'une note épisématique ; car l'*épisème, en cas de conflit, l'emporte toujours sur toutes les autres indications ictiques.*


Fig. 178

264. — La réserve insérée dans cette regle motive les exceptions suivantes :

Exception *a*) : Une première note de groupe est privée d'*ictus*, lorsque la note simple finale du groupe précédent est elle-même marquée d'un *touchement*, d'un *épisème*, car deux *ictus rythmiques* de suite sont impossibles.

Exemple :

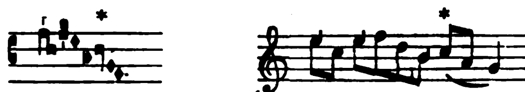


Fig. 179

Le *do*, première note du *climacus*, n'a pas d'*ictus rythmique*. On en dira la raison plus loin, au paragraphe sur l'*enchaînement des groupes* (II. 323).

Exception *b*) : De même l'*ictus* abandonne la première note d'un groupe et glisse sur la seconde, lorsque celle-ci est affectée de l'*épisème*.

Exemple : le *do-virga* du *climacus* dans le mélisme suivant ;

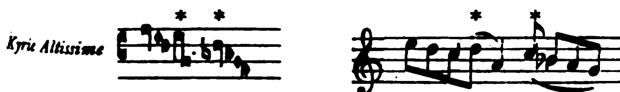


Fig. 180

Dans la figure ci-dessus, la première note *ré* de la *clivis* est privée d'*ictus*, en vertu, à la fois, des exceptions *a* et *b* ; elle est en même temps précédée (exception *a*) et suivie (exception *b*) d'une note ictique.

Exception *c*) : La première note du *podatus* et de la *clivis* perd son *ictus*, lorsque la deuxième note de ces groupes est longue, c'est-à-dire doublée par un *pressus*, un *oriscus*, un *punctum*, etc.
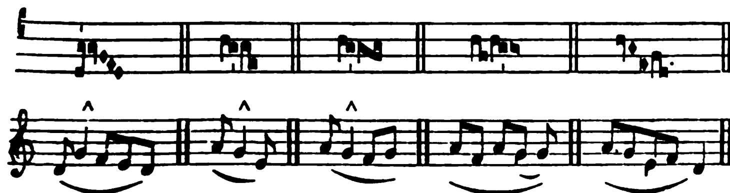


Fig. 181

Exception *d*) : Le *salicus*, première forme (II. 46), porte son ictus sur la deuxième note :



Fig. 182

Cet *ictus* est marqué tantôt par l'*épisème* vertical, tantôt par le trait horizontal (cf. plus loin, ch. XI).

265. — 4° Sont aussi affectées d'un *ictus rythmique* toutes les *virgas* culminantes des groupes.

a) Soit au centre du groupe :

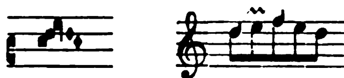


Fig. 183

b) Soit à la fin.



Fig. 184

REMARQUE. — Cette *virga* culminante peut être assimilée à la première note des groupes, et son ictus est, en conséquence, soumis aux mêmes exceptions (II. 263, règle 3[e]).

§ 4. — Distinction fondamentale en groupes-rythmes et en groupes-temps.

266. — L'étude rythmique des groupes de notes doit être établie sur un fait aussi indiscutable qu'important : la distinction entre les *groupes-rythmes* et les *groupes-temps*. Cette distinction provient de la valeur rythmique de la dernière note des groupes. Elle vaut pour tous les chants du répertoire grégorien.

A. — *Groupes-rythmes.*

267. — Le ***groupe-rythme*** (ou groupe rythmé) est celui qui, avec ses seules ressources, possède tout ce qu'il faut pour constituer un ***rythme complet*** — élémentaire ou composé — c'est-à-dire, au moins ***un élan*** et ***un repos ictique.***

Le ***groupe-rythme*** a donc nécessairement sur sa dernière note un ***ictus rythmique***, ce qui peut arriver en deux manières.

268. — *a*) Le ***touchement*** (ictus) final peut coïncider avec une note longue (cf. ci-dessus 262). Le groupe jouit alors, comme tout rythme, d'un élan et d'un repos, si c'est un rythme simple; ou de plusieurs élans et appuis, s'il s'agit d'un long groupe pouvant former un rythme composé. Exemples : Groupes-rythmes simples.

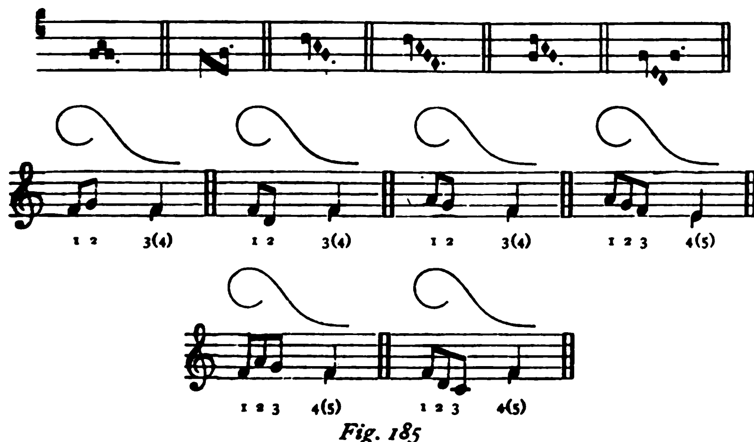


Fig. 185

De tels rythmes terminent toujours une incise, un membre, une phrase : v. g.
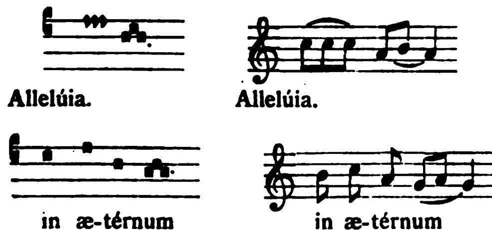


Fig. 186

Ces deux *torculus* sont *rythmés.*

269. — *b*) Le *touchement* peut coïncider avec une note simple, dernière note du groupe.

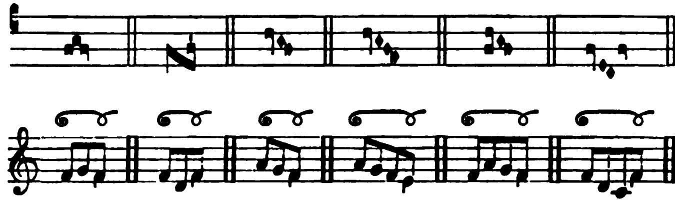


Fig. 187

Les groupes ainsi notés sont également *rythmés*, mais ils sont toujours au centre d'une division rythmique, et suivis de quelque autre note ou groupe, auquel ils se rattachent étroitement pour former un temps composé.

Cette seconde manière de rythmer un groupe se rattachant à l'*enchaînement des groupes* entre eux, il en sera traité un peu plus loin (II. 323).

B. — *Groupes-temps.*

270. — Le *groupe-temps* est celui qui est privé d'*ictus rythmique* sur sa dernière note. Exemple :



Fig. 188

Ces trois groupes neumatiques — *podatus, climacus, podatus* — sont des *groupes-temps.*

Il en serait de même s'ils étaient vocalisés sans paroles :



Fig. 189

271. — Les *groupes-temps* ne peuvent donner le sentiment d'une fin définitive, ils sont toujours postictiques ou féminins (I. 132-

134). Ils appellent après eux une suite mélodique et rythmique, ou, au moins, une note finale ictique, pour y appuyer le repos définitif du rythme.

Il faut appliquer à ces sortes de groupes grégoriens ce qui en a été dit dans la première partie. Le *groupe-temps* n'est qu'une partie du rythme, un membre isolé qui demande son complément (I. 209-210) ; par lui-même, il n'a pas de place fixe dans le rythme, qui en fait, selon son bon plaisir, une arsis ou une thésis.

272. — Ces deux manières de traiter les groupes — rythme ou temps composé — s'appliquent à tous les neumes sans exception, comme on le verra par la suite.

ARTICLE 2.

ÉTUDE DES GROUPES-RYTHMES ISOLÉS. — LEUR EXÉCUTION.

273. — Un groupe est *rythmé*, lorsque sa dernière note est affectée d'un *ictus rythmique* (II. 267).

On ne s'occupe ici que du cas où cet *ictus* coïncide avec une note longue (II. 268).

§ 1. — Groupes-rythmes de deux notes.

274. — Les groupes de deux notes



Fig. 190

forment le plus souvent un temps composé binaire ; cependant ils peuvent être *rythmés* de plusieurs autres manières :

1° Lorsqu'un *point* ou un *oriscus* double la dernière note :



Fig. 191

Le groupe entier comprend trois temps. Dans ce cas la *clivis* ou *podatus* sont toujours précédés d'un groupe quelconque auquel se relient étroitement (II. 323 : Enchaînement des groupes).

2° Lorsque la dernière note de ces groupes est la première d'un *pressus* :



Fig. 192

3° Lorsque les deux notes sont pointées :

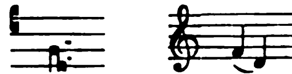


Fig. 193

ce qui arrive très souvent à la fin des membres et des phrases. Ces neumes valent alors *quatre temps simples*.

Ces groupes sont si courts, qu'ils ne donnent pas lieu, en tant que rythmes, à des exercices particuliers.

§ 2. — Groupes-rythmes de trois notes : Quatre temps simples.

275. — On rythme les groupes de trois sons au moyen du *point* qui double leur dernière note. Sur cette note vient se poser le *touchement thétique* du rythme.

Le type rythmique pur est celui-ci :

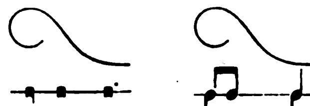


Fig. 194



Fig. 195

(I. 118, fig. 62 et exercices VI, VII et VIII, p. 75).

Tous ces groupes forment des rythmes de quatre temps simples, dont deux à l'*élan* et deux au *repos*.

276. — L'intensité des groupes *isolés* est ordinairement descendante >, quelle qu'en soit la forme mélodique; on se conformera tout d'abord à cette indication. D'autre part, comme ces mêmes neumes sont susceptibles, au cours d'une phrase mélodique, de recevoir une dynamie toute différente <, on devra aussi les chanter en *crescendo*.

A cause de cette possibilité, les signes d'*intensité* ne seront pas ordinairement marqués dans ce chapitre. C'est à dessein aussi qu'on ne dira rien de la *dynamie phraséologique* (I. 147, 149) qui embrasse non plus seulement le groupe, mais les membres et les phrases. Il est bon de ne pas dissiper l'attention de l'élève sur plusieurs objets à la fois; tous ses efforts doivent être concentrés, pour le moment, sur l'exécution rythmique du groupe isolé et sa chironomie. Cependant si l'étudiant, une fois maître de ces premiers exercices, est au courant des règles générales de la *dynamie phraséologique*, on pourra, dès maintenant, lui laisser la faculté de les appliquer, ce qui peut se faire, sans qu'elles soient rappelées par une graphique spéciale.

277. — Recommandations relatives à l'usage des exercices suivants.

1° Avant de chanter, *nommer* tous les groupes.

2° *Solfier* en dessinant soigneusement avec la main les mouements rythmiques, tels qu'ils se trouvent graphiquement esquisés dans les transcriptions en notation moderne. On se servira 'abord de cette notation afin de faciliter à l'élève l'exécution de :s mouvements. Puis, si on a l'habitude de se servir de livres régoriens en notation carrée, on fera la même gymnastique 'thmique sur les exemples de cette écriture musicale.
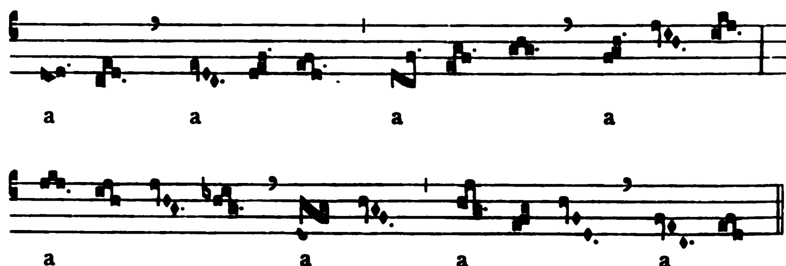
3° Après le solfège, arriver à la *vocalisation liée* (1) qui sera ite successivement sur toutes les voyelles.

(1) Les exercices suivants supposent que l'élève a déja assoupli sa voix au oyen de sérieuses études de vocalisation: Notre *Solfège grégorien* contiendra s exercices élémentaires pour atteindre ce but : on ne saurait les insérer ici s interrompre le cours de notre exposé. Cependant le style lié, le *legato*, : une telle importance pour l'exécution parfaite, ou même seulement conve-
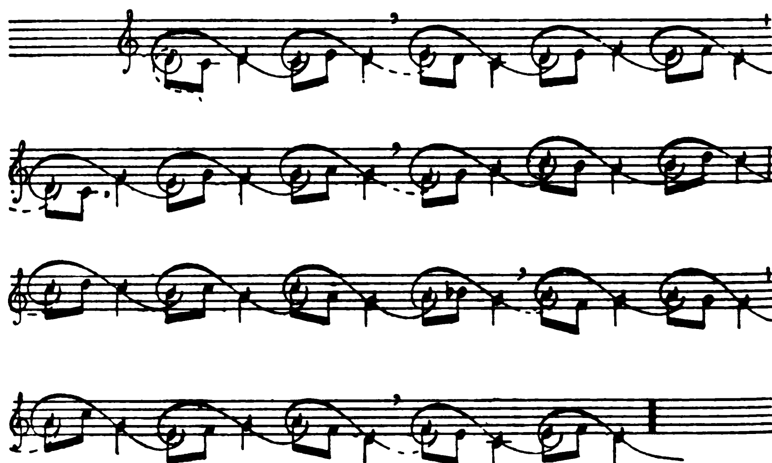
Exercice XVII.

Groupes-rythmes simples de trois sons. 1.

I. Mode.
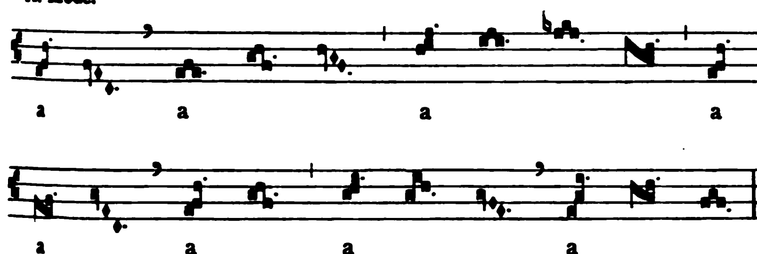


Même exercice en notation moderne.
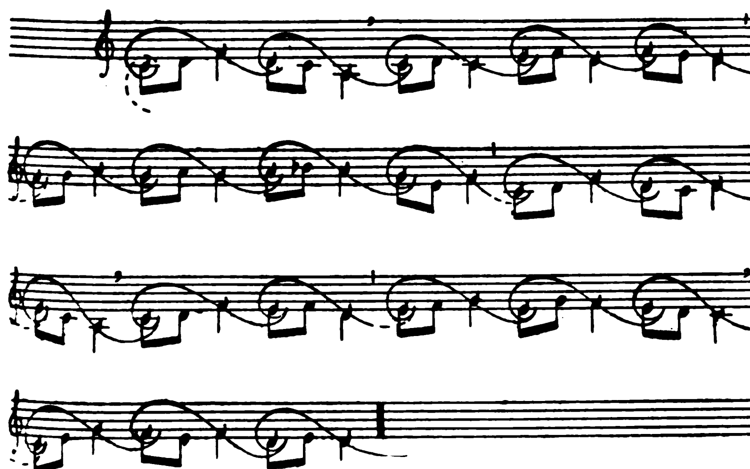


nable, des mélopées liturgiques, qu'on ne peut négliger d'en dire quelques mots dans le présent travail. Ces recommandations et enseignements sont renvoyés en appendice à la fin de cette deuxième partie. On devra les lire attentivement, et travailler avec soin les exercices préparatoires de vocalisation qui sont proposés à l'élève. *Y revenir souvent*, même lorsqu'on aura acquis une science suffisante de cet art, c'est le moyen le plus efficace pour conserver l'agilité et la souplesse relatives, requises pour une bonne et édifiante interprétation du chant grégorien.

EXERCICE XVIII.

Groupes-rythmes simples de trois sons. 2.



Même exercice en notation moderne.



§ — 3. Groupes-rythmes de quatre notes : Cinq temps simples.

278. — Ces groupes sont *rythmés* lorsqu'un point affecte leur dernière note. Ils forment un rythme élémentaire de cinq temps, dont trois à l'élan et deux au repos.

Intensité. On se conformera aux instructions des exercices précédents : (II. 276).

Le type rythmique pur est celui-ci :

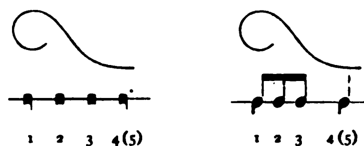


Fig. 196

(I. 118, fig. 63. Exercices IX et X, p. 76).
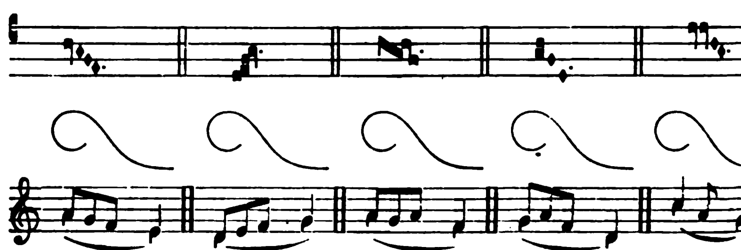


Fig. 197

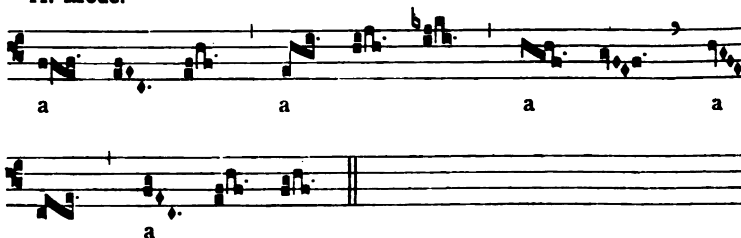
Pour les exercices suivants on suivra les indications donn ci-dessus (277). De plus, on veillera très attentivement dans exercices XX, XXI et dans tous ceux qui contiennent des mélan de temps composés binaires et ternaires, à ne pas faire les *ten ternaires* en manière de *triolets* ; il faut donner, *à chacun des tı temps simples* qui composent le temps ternaire, sa pleine valeur

EXERCICE XIX.

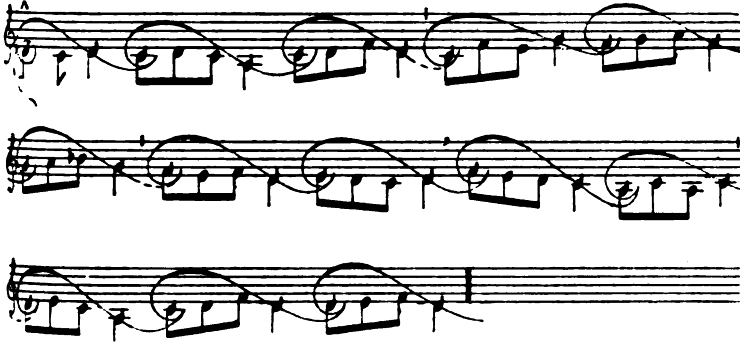
Groupes-rythmes simples de quatre notes.

Suivre les indications des exercices précédents (II.-277).

II. Mode.
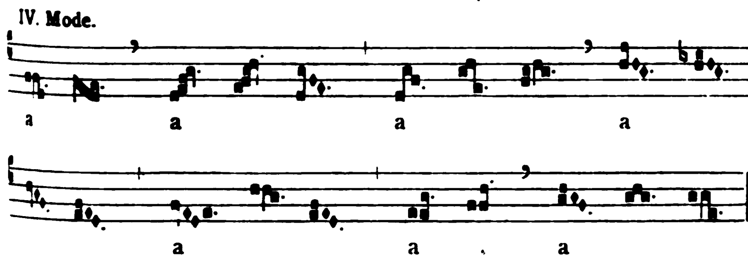


Même exercice en notation moderne.
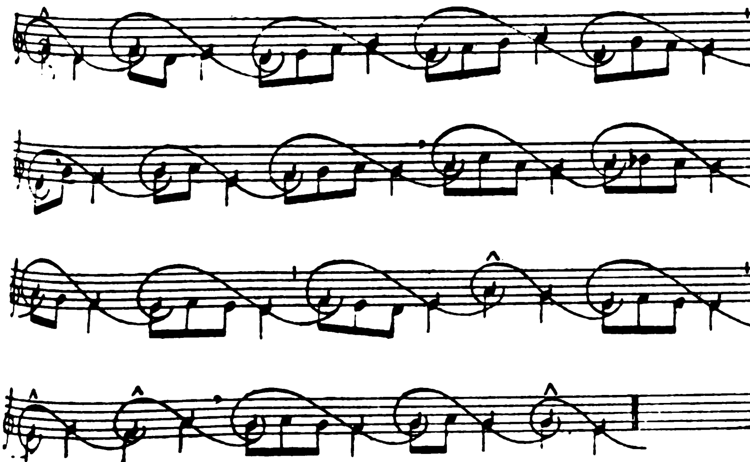


EXERCICE XX.

Groupes-rythmes simples (de trois ou quatre notes) mélangés : I.
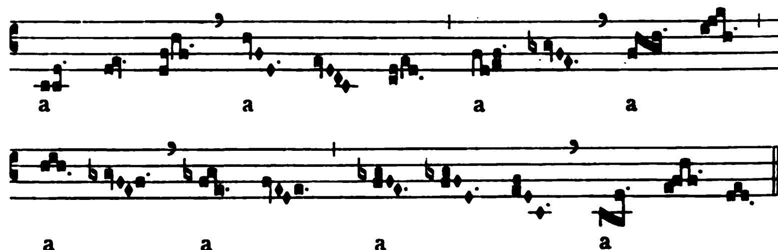


Même exercice en notation moderne.
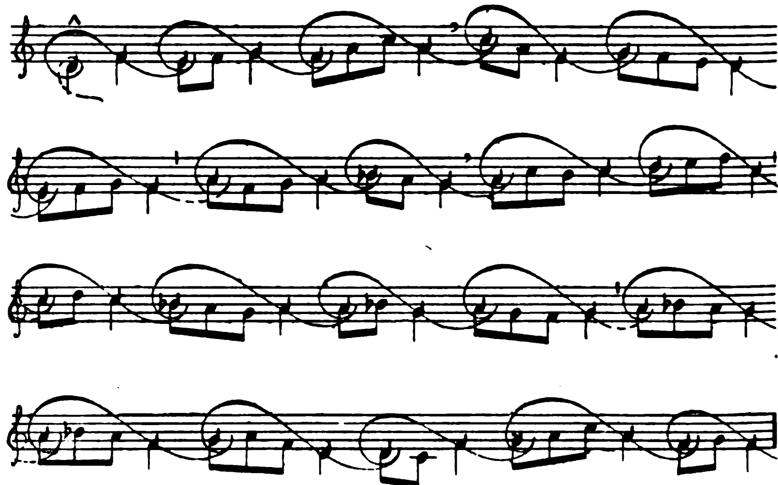


EXERCICE XXI.

Groupes-rythmes simples (de trois ou quatre notes) mélangés: 2.

V. Mode.



Même exercice en notation moderne.



§ 4. — Groupes-rythmes de cinq notes. Rythmes composés de six temps simples.

279. — Le type rythmique est celui-ci :

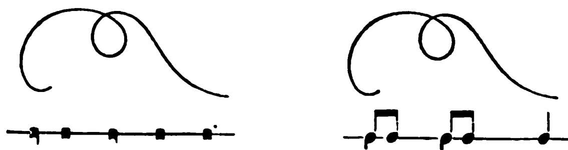


Fig. 198

EXERCICE XXII.

Groupes-rythmes composés de cinq notes.

I. Mode.

A a a a a

B a a a

C a a ou a a

D ou a a a a

E ou a a a

Même exercice en notation moderne.

A

B

C

D

E

Avant de chanter cet exercice on voudra bien lire l'explication suivante :

280. — *Place des ictus.* — Les lois générales de la rythmique exigent une subdivision au centre de *tous* ces groupes. Leur analyse ordinaire, à l'état isolé, est la suivante :

a) *Ictus initial* sur la première note (II. 263).

b) *Ictus thétique final* sur la deuxième note longue (II. 262[a]).

c) *Ictus de subdivision*, portant nécessairement sur la troisième note, car deux ictus rythmiques ne peuvent se suivre (I. 84).

Les six temps simples de ces groupes se divisent donc en *trois temps composés binaires.*

281. — *Intensité; accentuation rythmique des groupes.* — Plus cette étude s'avance, plus aussi la longueur des groupes, qui déjà sont de petites *incises*, permet d'appliquer pratiquement les notions exposées dans la première partie sur la distribution de l'intensité (I. 147, 149), sur l'accentuation des rythmes, et la place des arsis et des thésis dans la phrase mélodique, et par suite sur la chironomie (I. 202, 205).

On connaît la règle générale d'après laquelle l'intensité doit suivre le dessin mélodique : elle croît avec la montée, décroît avec la descente. En conséquence, le sommet dynamique, ou *l'accentuation rythmique se portera sur la note ictique la plus élevée du groupe*, c'est-à-dire :

1° Sur la *première note* de tous les groupes, ligne A, et l'intensité sera décroissante ;

2° Également sur la *première note* de tous les groupes, ligne B, bien que cette note ne soit pas la plus élevée du groupe; mais elle est en même temps *initiale* et *ictique*, qualités qui attirent sur elle l'intensité de l'accentuation rythmique; donc intensité décroissante ;

3° Sur la *troisième note* de tous les groupes, ligne C; c'est la note ictique la plus élevée : intensité —< / >—

4° Sur la dernière note des groupes, ligne D ; intensité *crescendo.* Cependant l'occasion de conduire ces motifs en *decrescendo* se présentera dans le cours d'une phrase grégorienne, l'élève devra donc, dans les exercices de solfège et de vocalisation, se rendre maître de ces diverses nuances d'intensité ;

5° Deux notes ictiques sur le même degré dans un même groupe, ligne E, donnent lieu à une indécision sur la place de l'accent rythmique : le choix est libre. On peut le placer sur la première note ou sur la troisième, et conduire l'intensité en conséquence.

Il n'y aurait plus matière à liberté si l'un des ictus était surmonté du *trait romanien*



Fig. 199

qui indique ici une force, une accentuation bien marquée. Cette note ainsi désignée à l'attention deviendrait l'accent obligatoire du groupe.

282. — Les mouvements mélodiques très limités, intervalles de seconde par exemple, ligne E, dernier groupe, n'amènent que des changements d'intensité très délicats. L'entrée dans la phrase de ces légers dessins, le rôle qu'ils y jouent, le contexte, assignent le caractère dynamique qui leur convient.

283. — *Rythme et chironomie.* — La place des ictus et des accents rythmiques déterminée, il devient facile d'indiquer avec précision les *élans* et les *repos* rythmiques de ces groupes, et d'en figurer la chironomie. Il faut distinguer plusieurs catégories dont les différences ont pour base la forme mélodique de ces neumes.

Lignes A, B. — Les groupes de ces deux lignes s'analysent : une *arsis*, deux *thésis*... (I. 150. Exercice XII).

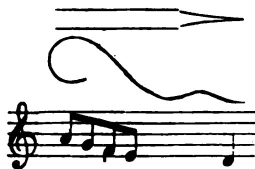
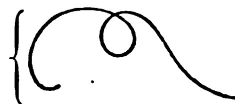


Fig. 200

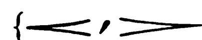
Le premier temps composé binaire est à l'*élan* du rythme, les deuxième et troisième, suivant la descente mélodique et dynamique, forment une double thésis.

Ligne C. — Analyse rythmique de ces groupes : deux *arsis*, une *thésis*. Ici le sommet mélodique et l'accent rythmique se trouvent sur la subdivision centrale : il est tout naturel que le mouvement rythmique suive l'ascension des mouvements mélodique et dynamique, ce qui donne deux *arsis*, une *thésis*.

Montée du rythme et de la chironomie



Montée de la dynamie



Montée de la mélodie



Fig. 201

Tous les ordres — mélodique, dynamique, rythmique et chironomique — concourent, chacun dans sa sphère, à former l'unité de ces groupes par une même impulsion, une même direction.

Ligne D. — Analyse rythmique : deux *arsis*, une *thésis*. La chironomie, dans ces groupes, s'attache à reproduire de préférence l'ascension mélodique ; car, on l'a vu, l'intensité en est mobile et dépend du contexte de la phrase.

Ligne E. — Deux analyses rythmiques sont possibles selon la place de l'accent rythmique :

Avec cet accent sur la première note : une *arsis*, deux *thésis* ; avec cet accent sur la troisième note : deux *arsis*, une *thésis*.

§ 5. — Groupes-rythmes de six notes.
Rythmes composés de sept temps simples.

284. — Ce type rythmique admet deux divisions :

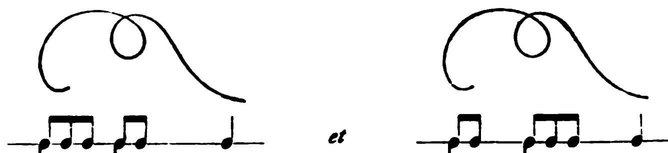
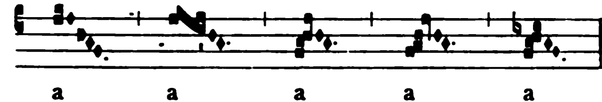


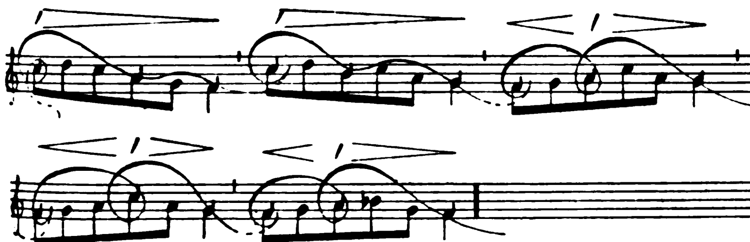
Fig. 202

Exercice XXIII.

Groupes-rythmes composés de six notes.



Même exercice en notation moderne.



Les explications données au sujet des groupes-rythmes de cinq notes s'appliquent exactement à ces nouveaux neumes.

On les chantera de la même manière, en les répétant autant de fois qu'il le faudra pour en faire pénétrer le rythme dans l'intelligence et le sentiment de l'élève.

§ 6. — Corollaire.

La notation du groupe neumatique est rythmique.

285. — La notation du *groupe neumatique*, pris en lui-même, est *rythmique* et non *métrique*.

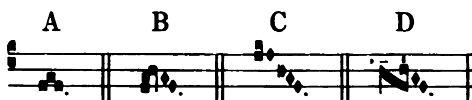
Il faut expliquer ces expressions :

On entend par *notation rythmique* celle qui représente, dans une unité graphique aussi étroite que possible, tous les éléments qui constituent un rythme.

Ce concept est pleinement réalisé dans l'écriture ou notation des *mots*. Le *mot* littéraire représente *une seule idée*, et lorsqu'il est émis, il est *une seule mélodie* et *un seul rythme*. La figuration graphique qui est faite de ces trois unités est *une* aussi : toutes les syllabes sont agglomérées dans un seul groupe. On n'écrit

pas *justi-* | *ficáti-* | *o*, ni *justificáti-* | *o* avec des barres entre les syllabes, mais bien, en un seul *groupe graphique* : *justificátio*.

Ce procédé est justement celui des notateurs grégoriens. Pour eux le *groupe neumatique* est *un mot*, une unité mélodique et rythmique qu'ils représentent par le groupement des sons en un seul neume, ils écrivent donc sans barre :



et non en *notation métrique* :

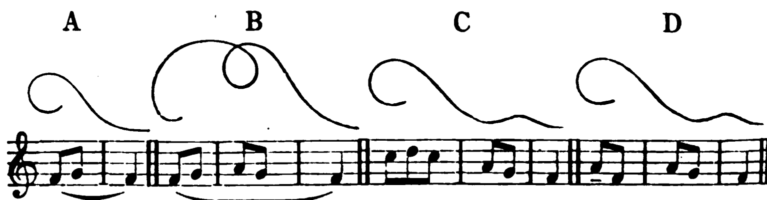


Fig. 203

286. — On comprend maintenant ce que signifie l'expression *notation métrique*. C'est celle qui, avant de songer à la figuration du rythme, s'arrête aux menus détails, et se préoccupe de noter uniquement les mesures, les temps composés, souvent au détriment d une bonne représentation du rythme.

La notation musicale moderne, depuis l'invention des barres, en est là : elle coupe en tronçons les membres d'un même mot mélodique et rythmique; à la vérité, elle essaie de réparer ces fractures au moyen de ligatures; mais ce traitement médicinal ressemble assez aux bandages qui maintiennent péniblement en place des membres disjoints ou fracturés.

Entre ces deux notations l'hésitation n'est pas possible : la préference doit aller à la *notation rythmique*. Le but suprême à atteindre dans l'exécution, c'est le *rythme;* une bonne notation doit guider le chantre sûrement et promptement vers ce but. Or l'aggrégation des sons en *groupes rythmiques* est un moyen très efficace pour obtenir ce résultat. Le groupement rythmique doit donc être jalousement sauvegardé, comme l'une des plus pré-

cieuses qualités de la notation neumatique, par ailleurs si défectueuse, et les transcriptions musicales modernes doivent mettre tout en œuvre pour le reproduire avec la plus parfaite exactitude.

Ce n'est pas à dire cependant que le groupement par *mesures*, ou mieux par temps composés, soit inconnu à la notation grégorienne ; on va voir à l'instant qu'il y est employé, et que, dans de nombreuses circonstances, il n'est même pas possible de s'en passer.

Ceci nous amène à l'étude des *groupes-temps*.

ARTICLE 3.

ÉTUDE DES GROUPES-TEMPS ISOLÉS. — LEUR EXÉCUTION.

§ 1. — Le groupe-temps.

287. — Un groupe neumatique est *temps composé* ou *groupe-temps* lorsque sa dernière note ne porte pas d'*ictus rythmique* (II. 270). Un tel groupe ne peut pas terminer un rythme, puisqu'il n'a pas de *thésis*, il faut toujours après lui au moins une note qui lui serve de repos.

Il suit de là que si, théoriquement, *in abstracto*, on peut étudier le *groupe-temps* à l'état d'isolement, pratiquement il n'est jamais seul, il ne peut pas l'être.

288. — Il y a *groupe-temps* en deux cas :

1° *Dans le chant avec texte*, lorsqu'un groupe sans ictus final passe directement à une syllabe nouvelle surmontée d'une note ou d'un groupe. Ex.

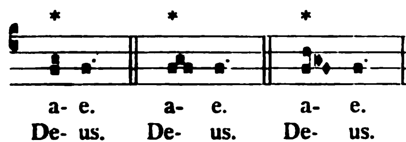


Fig. 204

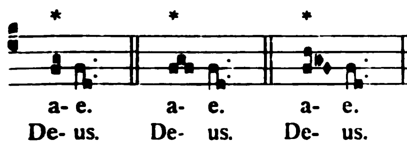


Fig. 205

Tous les groupes surmontés d'un astérisque sont des *groupes-temps.*

2° *Dans le chant mélismatique,* lorsqu'un groupe *sans ictus rythmique final* passe directement à un autre groupe dont la première note est ictique :

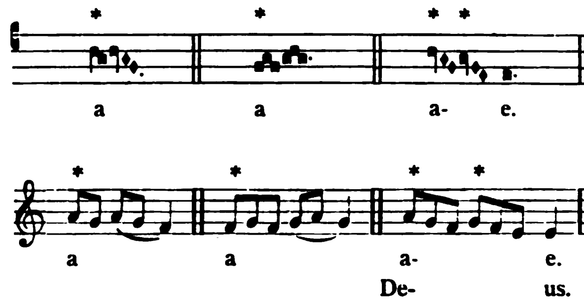


Fig. 206

Tous les groupes marqués d'un astérisque sont des *groupes-temps.* Le dernier exemple — deux climacus — réunit les deux cas exposés en ce moment.

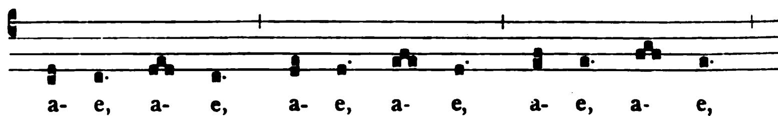
Ces *juxtapositions* de groupes relèvent déjà du chapitre suivant, où il sera traité de la *liaison des groupes.* Il ne sera parlé ici que des *neumes-temps* dans le chant avec texte, ou simplement avec changement de voyelles.
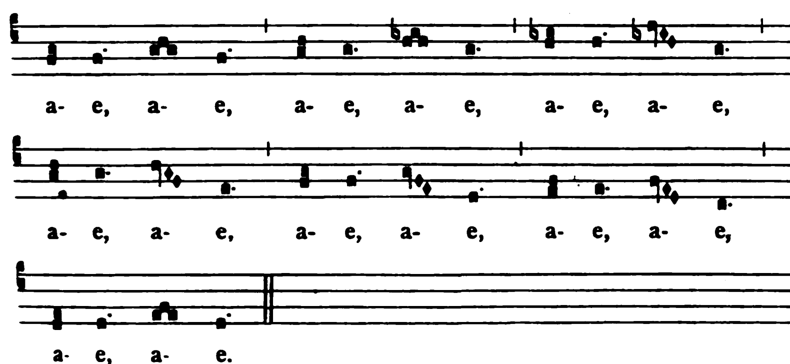
§ 2. — Groupes-temps de deux ou trois notes.

289. — Le groupe de *deux notes* forme un *temps composé* binaire ; Le groupe de *trois notes,* un *temps composé* ternaire.
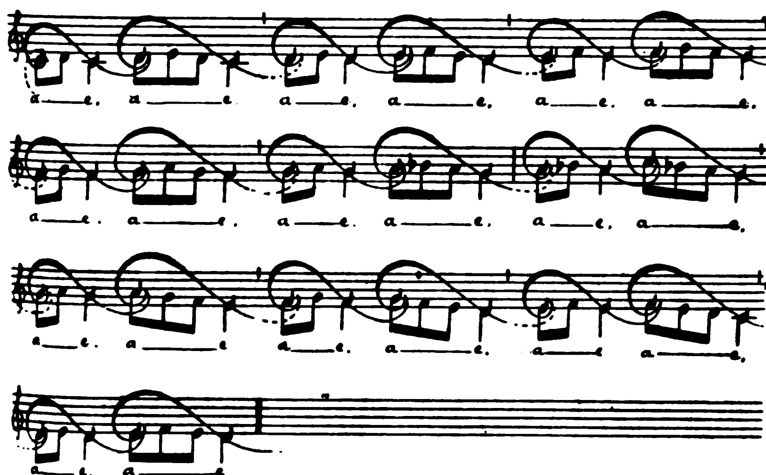
EXERCICE XXIV.

Groupes-temps binaires ou ternaires.





Même exercice en notation moderne.
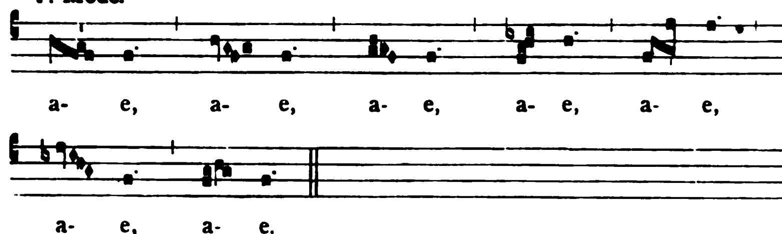


Chacun de ces rythmes, pris à part, est un rythme élémentaire. Leur réunion deux par deux, au moyen d'une simple juxtaposition, les constitue en *rythmes-incises composés* (I. 143, fig. 92).
Dans l'exécution, bien veiller à donner les *trois temps pleins* aux groupes de trois sons, et à n'en pas faire des triolets.

§ 3. — Groupes-temps de quatre notes.
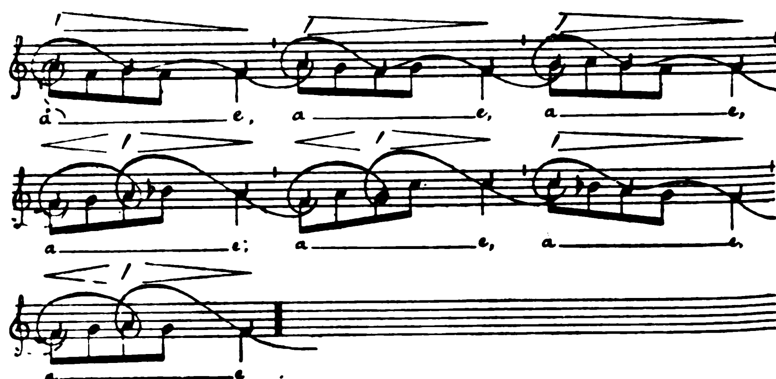
290. — Ces quatre notes, ou temps simples, se subdivisent en deux temps composés binaires.

EXERCICE XXV.

Groupes-temps composés de quatre notes.



Même exercice en notation moderne.



Cette règle de subdivision est si naturelle pour les groupes-temps de quatre notes, qu'il est presque inutile de marquer l'ictus; il ne peut être placé que sur la troisième note.

L'*intensité* suit le dessin mélodique.

De même pour la *chironomie*.

§ 4. — Groupes-temps de cinq, six notes et plus.

291. — Ces groupes sont soumis, comme les précédents, à la subdivision, mais l'extrême variété des cas ne permet guère d'établir des règles fixes sur la place des touchements. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il faut poser les ictus de préférence sur les notes modales, en s'inspirant du contexte et de la marche

mélodique et rythmique. C'est ici que les signes rythmiques romaniens, messins et autres sont d'un grand secours.

Mais cette fixation des ictus est un travail de l'éditeur et non du chanteur. La notation doit épargner ce souci aux exécutants et aux accompagnateurs ; ce qu'il faut enseigner ici, c'est à bien se servir de la notation.

L'exercice suivant a pour but de rompre l'élève aux diverses combinaisons rythmiques des groupes-temps de cinq notes.

Exercice XXVI.

Groupes-temps composés de cinq notes.

VI. Mode.

a- e, a- e, a- e, a- e,

a- e, a- e, a- e, a- e,

a- e, a- e, a- e, a- e.

Même exercice en notation moderne.

a — e, a — e, a — e

a — e. a — e, a — e,

a — e a — e. a — e.

a — e a — e. a — e

292. — Quant aux groupes-temps de six notes ou six temps simples, ils peuvent se diviser

a) en deux temps composés ternaires :

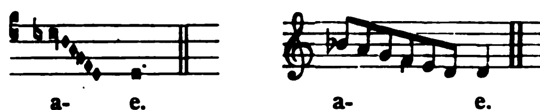


Fig. 207

b) ou en trois temps composés binaires :

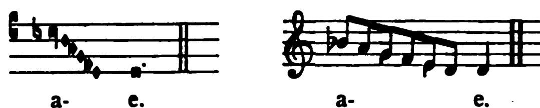


Fig. 208

Nous croyons inutile de donner un exercice sur ces groupes, qui, du reste, sont assez rares.

CHAPITRE VII.

RYTHME ET EXÉCUTION DES GROUPES MÉLODIQUES DANS LA PHRASE.

293. — On vient d'étudier dans le chapitre précédent *les qualités individuelles* des *groupes-rythmes* et des *groupes-temps*, il faut maintenant examiner ce que nous serions tentés d'appeler *les aptitudes sociales* de ces mêmes groupes. En effet, ils ne sont pas destinés à demeurer isolés, pas plus d'ailleurs que les mots du discours. Leur place naturelle est au centre de la phrase : c'est là seulement qu'ils jouissent de toutes leurs facultés, là qu'ils remplissent toutes leurs fonctions, là que rassemblés, associés, *joints* l'un à l'autre ou *disjoints* selon les exigences du sens musical, ils constituent les membres et les phrases dont se compose la mélodie.

ARTICLE I. — NOTIONS GÉNÉRALES SUR LA JONCTION ET LA DISJONCTION DES GROUPES.

294. — Les *Instituta Patrum* ont sur ce nouvel aspect des neumes des aperçus très suggestifs : « Caveamus etiam ne neumas *conjunctas* nimia morositate (disjungamus) vel *disjunctas* inepta velocitate conjungamus » (GERBERT. *Script.* I, p. 7). (1)

(1) Voici d'autres textes sur la *liaison* et la *distinction* des notes et des groupes :

HUCBALD? (*Music. Enchir.* Gerb. *Script.* I, p. 183 b) : « Observandum quoque dico distinctionum rationem, id est, ut scias quid cohaerere conveniat, quid disjungi. »

ODON? (Gerb. *Script.* I, p. 275 b) : « Ad cantandi scientiam nosse quibus modis ad se invicem voces jungantur, summa utilitas est. »

ARIBON? (Gerb. *Script.* II, p. 217 a) : « Arctius est scribendi et neumandi distinctio, donec ad finem appropinquet. Juxta finem autem dissipetur scriptura cum neumis, ut cantori sit indicium praedictae tarditatis. »

S. BERNARD? *Tractatus de ratione cantandi antiphonarium.* Supplementum Patrum, J. Hommey, p. 7 : « Dignum siquidem est ut qui tenent regulae veritatem, praetermissis aliorum dispensationibus habeant etiam rectam canendi scientiam, repudiatis eorum licentiis, qui similitudinem magis quam naturam in cantibus attendentes, *cohaerentia disjungunt* et *conjungunt opposita;* sicque

295. — Il y a donc, tout d'abord, dans l'exécution des neumes, certains groupes qui sont intimement *joints*, d'autres, au contraire, qui sont détachés, *disjoints*.

Les expressions *morositate* et *velocitate* ne sont pas non plus sans enseignement : elles indiquent la manière pratique de joindre et de disjoindre les neumes.

Si les neumes *joints* sont malencontreusement disjoints par *trop de lenteur*, c'est donc que ces neumes, pour être *joints*, doivent être chantés sans lenteur, sans arrêt, dans un mouvement normal.

D'autre part, si les neumes *disjoints* sont joints par une *maladroite rapidité*, c'est qu'on les disjoint par la lenteur, et, pour préciser, par un retard de la voix — *mora vocis* — qui, pour produire son effet de disjonction, doit se faire entendre sur les dernières notes et surtout sur la dernière note du groupe.

D'autres théoriciens tiennent à peu près le même langage : nous verrons leurs textes dans la troisième partie, quand il sera question de la phrase grégorienne avec paroles.

296. — Les manuscrits notés reflètent-ils les instructions des *Instituta Patrum*, et nous enseignent-ils quand il y a *jonction*, quand il y a *disjonction ?*

Si les conseils de S. Bernard, écho de la tradition sur ce point, avaient été suivis, la réponse à cette question serait affirmative, et la notation neumatique serait à peu près suffisante.

« Praemunitos autem volumus, dit-il, eos maxime qui libros notaturi sunt, ne notulas, vel *conjunctas disjungant*, vel *conjungant disjunctas*. »

Ce texte décrit assez bien les procédés d'écriture recommandés aux copistes pour la *jonction* et la *disjonction* des notes et des neumes.

omnia confundentes, cantum prout libet, non prout licet, incipiunt et terminant, deponunt et elevant, componunt et ordinant. »

Et plus loin, p. 9 : « Praemunitos autem esse. volumus, eos maxime qui libros notaturi sunt, *ne notulas*, *vel conjunctas disjungant*, *vel conjungant disjunctas;* quia per hujusmodi variationem gravis cantuum potest oriri dissimilitudo. »

Dans le *Tractatus de ratione cantandi Graduale*, p. 27 : « Sicut notatores antiphonariorum praemunivimus, ita et eos qui gradalia notaturi sunt praemunimus, et hos et illos obsecramus, et obtestamur, ne notulas *conjunctas disjungant*, vel *conjungant disjunctas*. »

L'union graphique de plusieurs notes en un seul groupe, et le rapprochement étroit de plusieurs groupes en une seule ligne discontinue sont présentés comme le signe de la *jonction.*

Au contraire, l'*espacement graphique* des notes et des groupes est, en principe, la marque de la *disjonction.*

297. — Rien de plus naturel, en somme, que ce procédé de notation; il rappelle celui de l'écriture, arrivée à ce point de développement où elle distingue les mots sans soupçonner encore les signes de ponctuation; mais aussi rien de plus primitif que ce système de rapprochements et d'espacements flottants et approximatifs; il va bien de pair avec la notation neumatique pure qui, par ses propres ressources, ne parvient à désigner ni les intervalles à franchir, ni les valeurs rythmiques des notes. Pour fixer tout cela, la présence du maître était nécessaire; elle ne l'était pas moins pour préciser la *jonction* ou la *disjonction* des groupes.

298. — Encore si les notateurs avaient été quelque peu attentifs et constants dans l'application de cette méthode! Malheureusement les conseils des théoriciens ont été bien peu suivis. Quelques rares manuscrits cependant, français surtout, peuvent fournir certaines données sur la disjonction des neumes, grâce aux *espaces blancs* ménagés entre les incises et les membres mélismatiques de la mélodie; mais, là même, que d'incertitudes, que de négligences, de contradictions, de variantes!

La réalité est que la grande masse des manuscrits tient à peine compte de ces conventions. Avec la meilleure volonté, il était presque impossible de faire autrement. La plupart du temps le copiste de la musique n'est pas celui du texte, et, trop souvent, ce dernier ne veille pas à garder, entre les syllabes, la distance nécessaire pour placer les vocalises. Tantôt il n'écarte pas assez les syllabes, et le notateur est obligé ou d'entasser les longues séries de ses neumes dans un étroit espace, ou de les disposer au-dessus du texte en lignes sinueuses de plusieurs étages, ou encore de les superposer dans la marge, où ils s'élèvent l'un au-dessus de l'autre en file interminable. Tantôt, au contraire, la place laissée libre est beaucoup trop grande, et les groupes semés, dispersés, étalés, un à un, sur une grande longueur, suffisent à peine à remplir la largeur de la page. Toutes ces irrégularités

rendent les *distinctions* presque impossibles à discerner : il en résulte pour nous que le problème de la *jonction* ou de la *disjonction* des groupes est l'un des plus difficiles de la rythmique grégorienne, surtout pour les chants mélismatiques.

299. — L'imperfection de ce système des *espaces blancs* et la difficulté d'y être fidèle, ne manquèrent pas de frapper les notateurs; aussi s'efforcèrent-ils de l'améliorer, ce que, d'ailleurs, ils avaient déjà fait pour les intervalles et les valeurs rythmiques au moyen de lettres et de signes adjoints à la notation. Le progrès était d'autant plus facile à réaliser que l'emploi *des lettres et des signes rythmiques longs* conduisait directement au résultat cherché : à savoir, la clarté des diverses divisions de la phrase mélodique. Ces adjonctions placées à la fin des incises, des membres, indiquent à peu près suffisamment ces subdivisions, et diminuent les hésitations du chanteur.

300. — Néanmoins pour nous, en dépit de tous ces secours, ce n'est que par un travail de comparaison long et ardu entre les divers manuscrits, que nous pouvons, en réparant les imperfections du système et les négligences des copistes, arriver à reconstituer, avec quelque certitude, l'ensemble de la phrase grégorienne avec toutes ses divisions et subdivisions.

L'exposé des recherches faites à Solesmes dans cette direction nécessiterait la publication de l'apparatus critique d'une édition des livres de chant. Le but de ce *Traité* n'impose pas cette tâche. Cependant, au cours de ce chapitre, il en sera dit assez pour mettre le lecteur à même d'apprécier la méthode comparative et les règles d'exécution qui en découlent.

301. — Les recours aux manuscrits rythmiques vont se multiplier dans les pages suivantes. Qu'il soit bien entendu que les signes neumatiques tracés au-dessus de la portée avec cette rubrique : « manuscrits sangalliens », ou « manuscrits messins », c'est-à-dire d'écriture messine, « manuscrits français », etc. sont le résultat, *la somme* des travaux comparatifs faits sur un groupe de manuscrits de l'une ou de l'autre École.

Les seuls documents rythmiques sangalliens publiés jusqu'à nos jours sont au nombre de trois pour le *Liber Gradualis :* Saint-Gall 359, 339 et Einsiedeln 121. Outre ces codices, nous nous

servons de ceux de Saint-Gall 376, 375, 340, des trois codices de Bamberg lit. 6, 7 et 8, et de quelques autres qui seront signalés au passage. Il peut donc se faire que des signes, des lettres, des sigles rythmiques absents des trois codices publiés, figurent dans nos exemples. On comprendra alors qu'ils se trouvent dans l'un ou l'autre de nos manuscrits; car tous se complètent réciproquement. Il est impossible ici de citer un à un les documents, de noter les variantes et d'en discuter la valeur : de telles monographies se feront ailleurs.

302. — Les groupes *joints* sont plus fréquents que les groupes *disjoints*, ils sont aussi plus faciles à déterminer, ce qui nous engage à les étudier les premiers.

ARTICLE 2. — DE LA JONCTION DES GROUPES.

303. — Les groupes se joignent de trois manières :

1° Par simple juxtaposition ;

2° Par enchaînement ;

3° Par fusion.
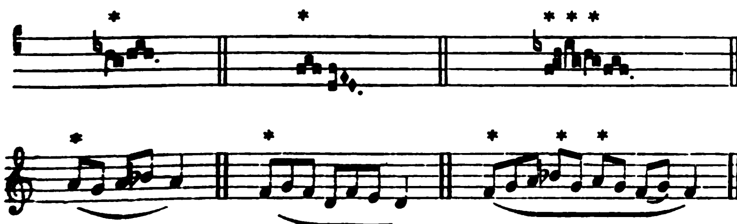
De là, trois paragraphes.

§ I. — Simple juxtaposition des groupes.

A. *Ce qu'on entend par juxtaposition.*

304. — Cette *juxtaposition* est le propre du groupe-temps dont la dernière note, sans *mora vocis*, s'unit immédiatement à la note ou au groupe suivant; c'est ce qui a été vu au chap. VI, art. 3 : Exécution des *groupes-temps :*

Exemples dans les vocalises :
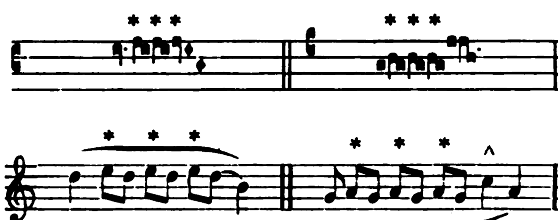




Fig. 209

Tous les *groupes-temps* surmontés d'un astérisque sont u
aux neumes suivants par *simple juxtaposition graphique.*

Exemples avec *textes.*
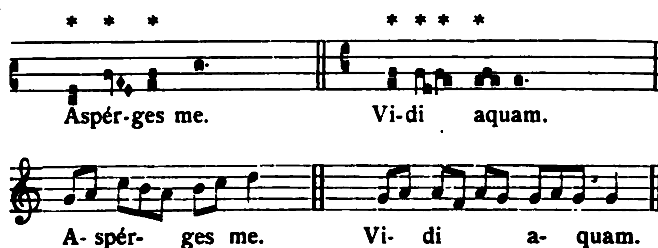


Fig. 210

Dans tous ces cas, l'ictus rythmique de chaque groupe tomb selon la règle générale (II. 263), sur la première note de chaq neume.

305. — Chaque *groupe-temps* doit être considéré, dans l'ensemb mélodique et rythmique, comme *un seul temps* binaire ou ternai qui trouve son complément et son appui sur le groupe suivar La succession de groupes ternaires dans la musique moderne, p exemple dans une mesure à 12/8, donne une idée assez exacte (l'exécution de ces groupes grégoriens :
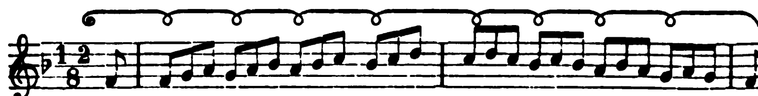


Fig. 211

La juxtaposition graphique des neumes n'empêche pas, en effi une union très étroite entre ces groupes, en musique comme (chant grégorien, pourvu qu'on les considère *comme un seul tem*

Dans les mélismes purs, ils sont reliés entre eux par le sens mélodique et par le sens rythmique; et lorsque les paroles interviennent, l'union est plus intime encore à cause du mot, qui ajoute à l'unité mélodique et rythmique l'unité de ses propres éléments.

B. *Comment les manuscrits indiquent-ils la juxtaposition des groupes?*

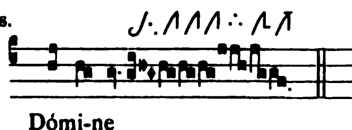
Il y a plusieurs manières de reconnaître cette *juxtaposition.*

306. — 1° *Le simple rapprochement des groupes.* — C'est le procédé des documents sans signes rythmiques; il est bien primitif, et de plus, souvent traité négligemment par les copistes : il ne serait pas prudent de faire fonds sur lui; car il n'offre que de faibles garanties. Les manuscrits rythmiques sont plus précis.

307. — 2° *La seule absence,* dans ces derniers codices, *de toute lettre d'allongement à la fin des groupes,* est un indice presque infaillible de l'intime juxtaposition des groupes.

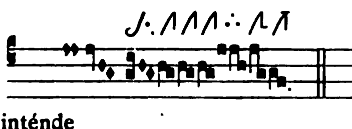
Prenons les exemples suivants :

Plusieurs mss. Sangalliens.
Trait. *De profundis*
Lib. usualis
1904



Dómi-ne

Mss. Sangalliens.
Trait. *Qui regis*
Sab. IV. Temp.
Adventus



intende

Fig. 212

Une *mora vocis* doit-elle se faire sentir après l'un ou l'autre de ces groupes, après le *pes subbipunctis* ou l'*une des clivis ?*

La réponse est donnée par les neumes sangalliens au-dessus de la portée; ils n'ont aucun signe de retard, ni après le *pes subbipunctis,* ni après les *clivis;* il faut donc *juxtaposer* tous ces groupes dans l'écriture et dans l'exécution.

Ce second procédé n'a encore qu'un caractère tout négatif, avec le troisième nous avons des indications positives.

308. — 3° *La présence de certaines lettres significatives romaniennes ou messines.* — Ce sont les suivantes :

c = celeriter;

st = statim;

cō = conjungatur;

n = naturaliter, dans les manuscrits messins.

Toutes ces lettres ou sigles fournissent des renseignements indiscutables.

309. — Emploi du *c = celeriter.*

L'exemple ci-dessus se trouve plusieurs fois ainsi noté :

Laon 239		A
	simul	
S. Gall 376	c	B
Plusieurs mss. Sangalliens	c	C
Trait. *Qui regis*		

Fig. 213

Le *c = celeriter* qui, ligne B et C, court sur les trois *clivis*, indique leur intime liaison.

Le *simul = ensemble, de compagnie*, qui, ligne B, surmonte le *c*, renchérit encore sur cette lettre ; il était inutile, un seul manuscrit s'en sert.

310. — Quant au codex de Laon, l'union graphique des trois clivis en un seul groupe — elle existe aussi dans les codices sangalliens — est on ne peut plus significative.

L'*n = naturaliter*, à la base des deux groupes (1), interdit un arrêt quelconque, *mora vocis*, tant après le *pes subbipunctis* qu'après les *clivis*.

L'effet voulu certainement par le compositeur est une sorte de trille lent à quatre battements, qui vont s'accélérant jusqu'au *trigon* ou *pressus* de la notation carrée.

(1) L'*n* se trouve également dans Laon à la base du premier groupe — *pes subbipunctis* — au Trait *De profundis*.

311. — Emploi du sigle ſt = *statim.*

Laon 239

S. Gall 375

R. G. *Timebunt*

et vi-de-bi- tur

Fig. 214

Toujours même question : ne faut-il pas une *mora vocis* après le *climacus do-la-sol,* et après la *clivis do-la ?*

Les témoignages de Saint-Gall concluent pour la négative : impossible de s'arrêter après le *climacus,*

a) Parce que les *punctums* sont brefs,

b) Parce que ce groupe est surmonté du *c* qui semble ici embrasser le neume tout entier ; et surtout

c) Parce que le sigle ſt = *statim* le suit immédiatement.

De même après la *clivis do-la*, toute *mora vocis* est interdite, et pour les mêmes raisons : il n'y a aucun signe d'arrêt ; le *c* la domine, le *statim* la relie sans retard avec ce qui suit.

312. — Le manuscrit de Laon fournit les mêmes indications : pour le *climacus*, on doit se souvenir que le *punctum long* ⁄ à la base de ce neume (II. fig. 109) n'est décidément long que lorsqu'il est accompagné du *t* ou de quelque autre indice de retard.

Quant à la *clivis*, l'*n* qui la suit est l'équivalent du *statim* de Saint-Gall.

313. — Autre exemple du ſt = *statim.*

Laon 239

Mss. Sangallicns

Trait. *Commovisti*

Sa- na

fugiant

Fig. 215

Une *mora vocis* pourrait être placée après le *trigon-pressus do-sol*, et après le *trigon-pressus do-la ;* qu'en est-il?

314. — Les manuscrits qui se contentent des *espaces blancs* ne disent rien de net.

315. — Les documents sangalliens sont plus précis. Le troisième *punctum* du *trigon do-sol* est *simple*, sans trace de retard, c'est un premier indice; mais il y a mieux. Le sigle *statim* qui suit immédiatement est décisif : il interdit tout retard, et prescrit la juxtaposition intime du *trigon* et de la *distropha*.

316. — Laon 239 confirme cette interprétation par l'emploi de la *clivis* brève au lieu de la *clivis* longue (II. fig. 109).

317. — Deux fois la même incise mélodique se répète, deux fois elle doit se chanter de la même manière; car les deux notations rythmiques sont identiques. Cependant après le second *trigon-pressus do-la*, le *statim* fait défaut; mais cette adjonction n'est pas absolument nécessaire : les autres indications rythmiques persistent, et d'ailleurs les deux passages s'interprètent l'un par l'autre.

318. — Le sigle *cõ* = *conjunctim* sera étudié plus loin (II. 419).

EXERCICE XXVII.

Groupes se joignant par simple juxtaposition. I.

319. — *Analyse rythmique.* — Rythmes composés.

Partie mélodique ascendante : elle comprend les huit premiers rythmes-incises.

Deux accentuations peuvent être données à chaque rythme.

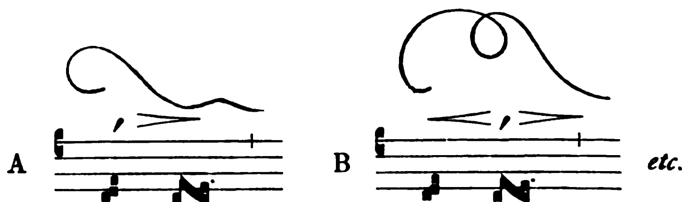


Fig. 216

1° *Accent principal* d'incise sur la première note du *scandicus* : tout le motif se chantera en *decrescendo*. L'analyse rythmique et la chironomie seront : une arsis, deux thésis (fig. 216 A).

Cette accentuation et ce rythme seront marqués dans l'exécution.

2° *Accent principal* d'incise sur la première note du *torculus resupinus* ou *porrectus praepunctis*.

Le motif s'exécutera *crescendo*, puis *decrescendo*. L analyse sera : deux arsis, une thésis (fig. 216 B).

Il sera bon de faire chanter ces deux accentuations.

320. — *Partie mélodique descendante :* les huit derniers rythmes.
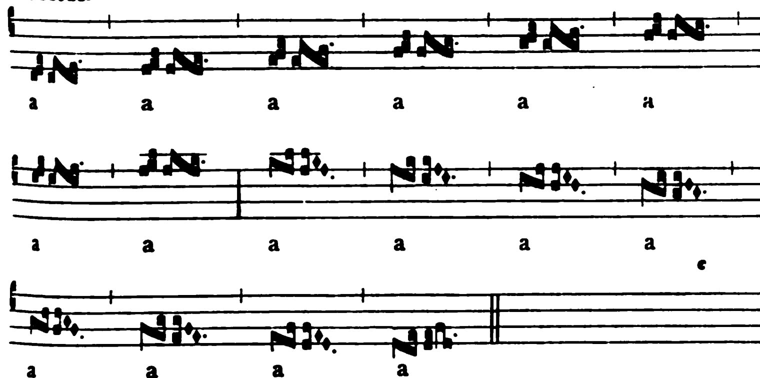
On peut encore donner à ces rythmes les deux accentuations indiquées pour les huit premières incises ; cependant la décroissance mélodique constante de la phrase invite à poser l'accent sur la note ictique la plus élevée de chaque incise, sur la première note du *porrectus ;* dès lors le *decrescendo* continu s'impose, ainsi qu'il est noté dans l'exercice en notation musicale.

L'analyse rythmique sera une arsis et deux thésis.

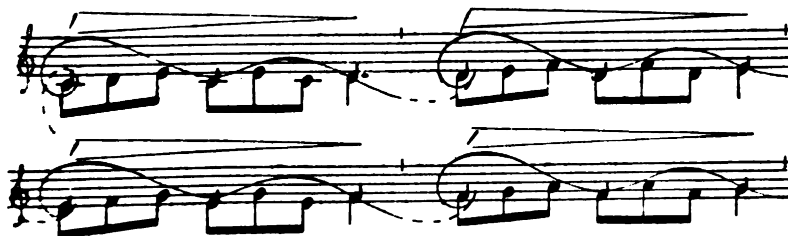
Dans tout l'exercice, le premier groupe, temps composé ternaire, est uni au groupe suivant *par juxtaposition*.

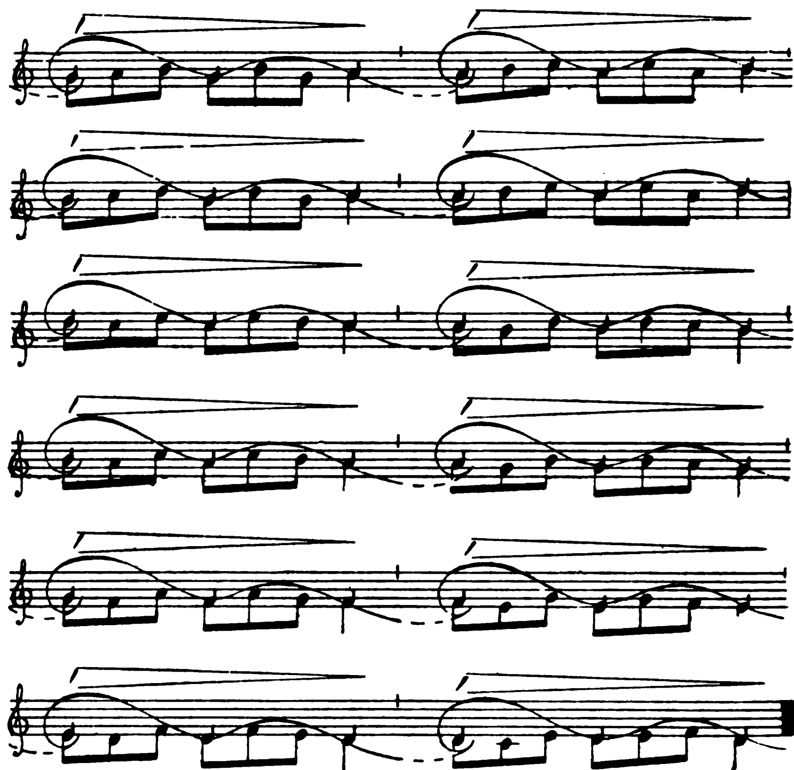
On devra varier la syllabe de vocalise, selon les besoins et les progrès des élèves.

1. Mode.



Même exercice, transcription musicale.





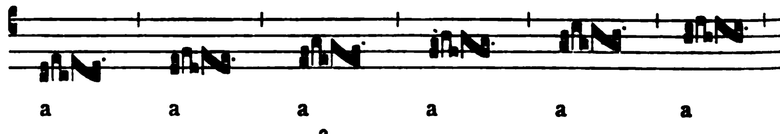
EXERCICE XXVIII.

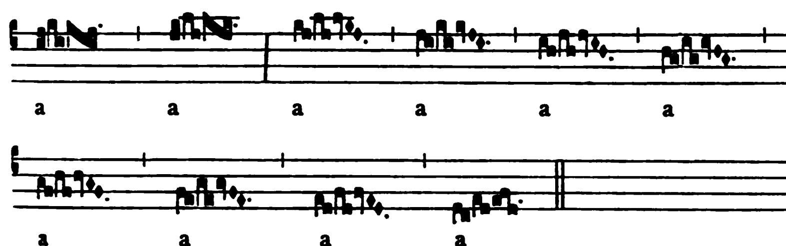
Groupes se joignant par simple juxtaposition. 2.

321. — Mêmes intervalles mélodiques que le précédent exercice, mais rythme différent.

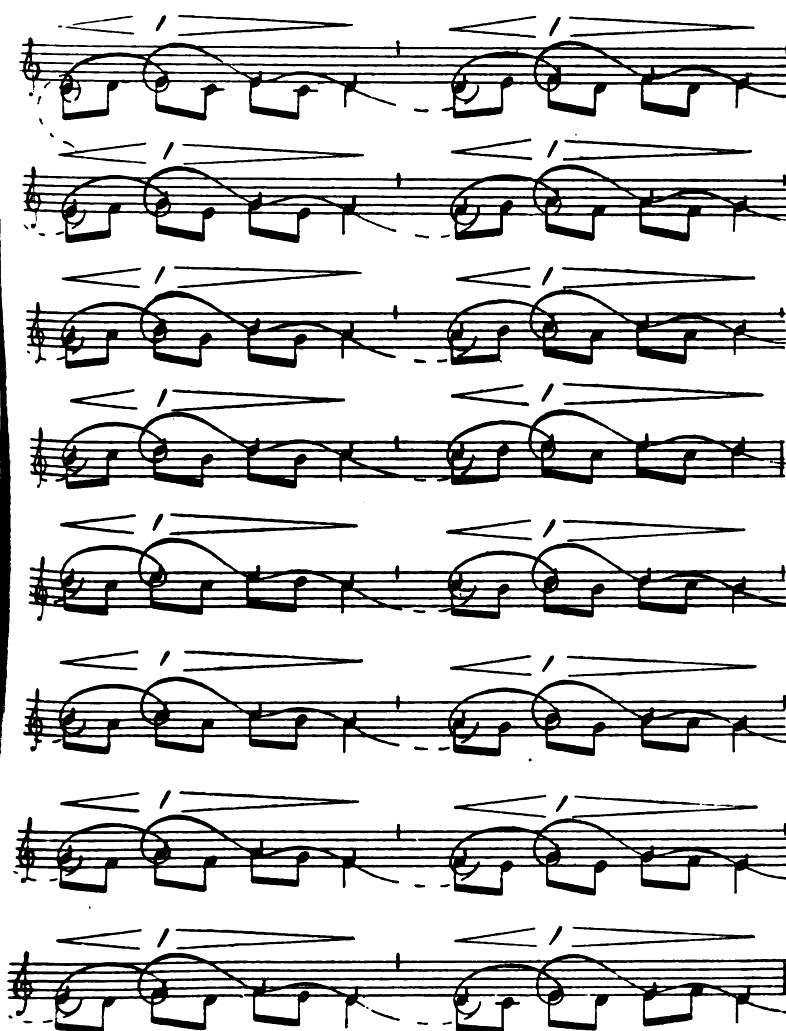
On pourrait accentuer de plusieurs manières, on choisit l'analyse la plus naturelle : accentuation sur le second groupe — *clivis* — ce qui donne un mouvement rythmique composé de deux arsis et de deux thésis.

Cette disposition vaut pour tout l'exercice.
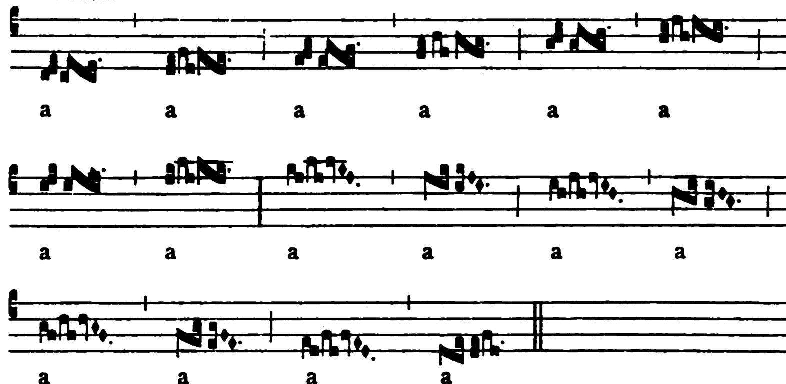




Même exercice, transcription musicale.



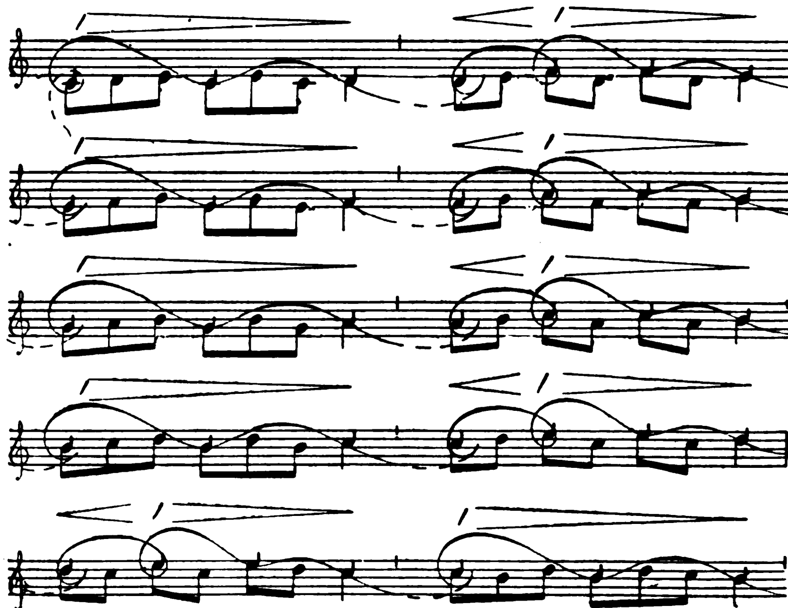
Exercice XXIX.
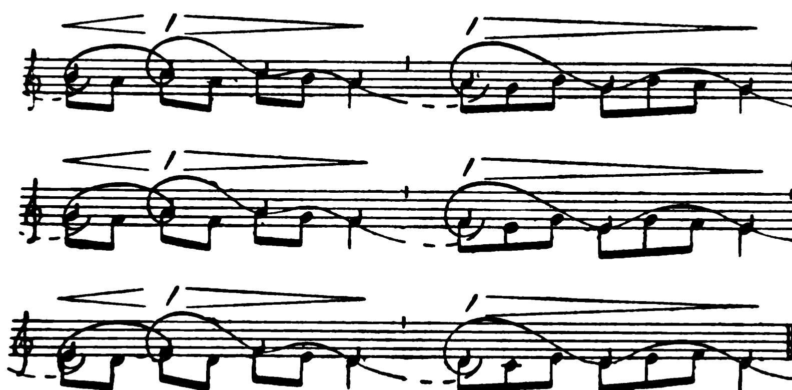
Groupes se joignant par simple juxtaposition. 3.

322. — Cet exercice est un mélange des deux précédents. Il a pour but d'habituer l'élève au *nombre musical libre*, qui est celui du chant grégorien.



Même exercice, transcription musicale.





§ 2. — Enchaînement des groupes.

323. — *L'enchaînement* entre deux groupes neumatiques a lieu *lorsque la fin d'un groupe et le début du suivant se rassemblent, s'agglutinent,* sans se fondre cependant, *pour former un seul temps binaire ou ternaire.*

L'importance de ce fait oblige à quelque développement..

Les *groupes-rythmes* et les *groupes-temps* peuvent être ainsi enchaînés au groupe suivant.

A. — *Enchaînement après un groupe rythmé par un ictus simple*

324. — Cette manière de rythmer les groupes a été déjà expliquée (II. 269). Soit cet exemple :

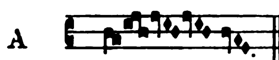


Fig. 217

Comment rythmer ce petit membre de phrase ?

Comme il est écrit, répondra sans hésiter le musicien moderne, c'est-à-dire *par simple juxtaposition* (cf. § 1 précédent). On chantera donc :



Fig. 218

Et, en chantant, le musicien placera les ictus rythmiques sur la première note de chaque groupe métrique, appuiera sur cette note et glissera légèrement sur les autres. Cette exécution n'a en soi rien qui soit contraire aux lois rythmiques ; à son point de vue, le musicien a raison, et ses habitudes ne lui permettent pas de soupçonner, sous la notation neumatique A, un autre rythme.

Mais est-ce bien là le rythme voulu par l'auteur inconnu de cette mélodie ? et le musicien grégorien serait-il du même avis que le chanteur moderne ?

325. — Le musicien grégorien, en face de la notation A ci-dessus, sera certainement embarrassé : il sait que si parfois les groupes neumatiques représentent des temps composés, *des groupes-temps*, parfois aussi ces mêmes neumes figurent un *groupement rythmique* complet, parfait, avec *élan* et *repos*. Laquelle de ces deux exécutions devra-t-il choisir ? Rien ne le lui enseigne dans la notation. Comment sortir de cette incertitude ?

Voici ce que disent les manuscrits sangalliens et les manuscrits messins :

Mss. Messins

Mss. Sangalliens

C

℟. G. v^e mode.

Fig. 219

326. — *Manuscrits sangalliens.* — Tout est clair, il faut *rythmer* tous les groupes, le premier excepté :

Le *punctum planum* à la dernière note des *climacus* (3, 4, 5) indique un léger appui et allongement qui attirent naturellement l'ictus rythmique. Le *c* (*celeriter*) au-dessus de la *virga* de ces mêmes groupes a un sens négatif (II. 98) : il avertit de ne pas s'arrêter, de ne pas appuyer ces notes culminantes, sur lesquelles il faut au contraire glisser *leggieramente ;* c'est la conséquence de l'appui rythmique précédent.

Le *torculus* ʃ est tout entier élargi, *slargendo*, avec un ictus rythmique sur la première note et un second sur la troisième. Ce

dernier appui est destiné à préparer la légèreté du *climacus* suivant.

Enfin la *clivis* /l longue, avec sa première note bien appuyée et allongée, est le seul *groupe-temps* de ce mélisme.

327. — *Manuscrits messins.* — Ils sont entièrement conformes aux sangalliens : la *clivis* est longue, le *torculus* également, avec un *a* (*augete*) au centre du groupe ; quant aux trois *climacus*, les deux premiers *punctums* sont légers, et le troisième en bas — *punctum long* — supporte un appui comme le point correspondant de Saint-Gall. La signification du *punctum long* messin à la base du *climacus* est, en soi, assez incertaine, ici elle est fixée par la comparaison avec la notation sangallienne.

328. — Telle est l'interprétation rythmique traditionnelle de ce passage. Mais — et c'est là qu'il faut en venir — cette interprétation ne peut être pratiquée que par le procédé de l'*enchaînement des groupes*, ce qui reste à expliquer.

Une analyse de cette mélodie, groupe par groupe, donne autant de rythmes élémentaires qu'elle a de neumes, la *clivis* du début toujours exceptée. Chaque rythme, pris à part, a deux notes à l'arsis, une à la thésis :

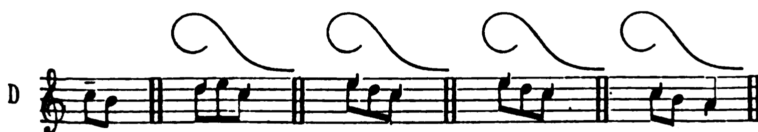


Fig. 220

De plus, chaque rythme a deux ictus :

L'ictus arsique de début sur la première note ;

L'ictus final de thésis sur la dernière.

329. — Tant que ces rythmes sont considérés séparément, la place de ces deux ictus ne souffre aucune difficulté. Il en va tout autrement si ces rythmes sont réunis pour former un rythme-membre. Aussitôt, à chaque rencontre de groupes, deux ictus rythmiques se trouvent immédiatement à la suite l'un de l'autre, sans temps intermédiaire, ce que la Rythmique naturelle repousse absolument.

330. — Il y aurait un remède : celui de doubler la note de thésis :



Fig. 221

ce qui serait excessif, car, si la note finale des *climacus* (Fig. 219) est figurée par un *punctum planum*, jamais cette note, dans ce mélisme, n'est allongée par une des lettres romaniennes ou messines indiquant la longueur; d'ailleurs cet allongement arrêterait le mouvement de la phrase.

L'un de ces deux ictus doit donc succomber ; lequel ?

Évidemment l'ictus arsique, première note des trois *climacus*; car si l'on veut conserver à chaque groupe son *caractère rythmique*, comme le veulent ici et les manuscrits et le style grégorien, il est de toute nécessité de maintenir l'ictus thétique à la fin de tous les groupes, sinon on retombe au groupement et à l'interprétation par *simple juxtaposition* (B. Fig. 218).

331. — La notation grégorienne claire et précise sera donc :



Fig. 222

L'ictus initial des *climacus*, supprimé, est reporté en arrière sur la note ictique finale du groupe précédent. Il y a là, sur cette note, un cas de *fusion rythmique* entre thésis et arsis que nous connaissons déjà (I. 139-141). L'*enchaînement* des groupes dont on veut parler résuite de cette opération; il se fait à l'intérieur des *temps composés*, comme on va le voir.

332. — Le tableau suivant sera plus clair que toutes les explications : il détaille et les rythmes et les temps composés.

ANALYSE RYTHMIQUE PAR TEMPS COMPOSÉS.

ANALYSE RYTHMIQUE PAR RYTHMES ÉLÉMENTAIRES.

G

ANALYSE MÉTRIQUE PAR TEMPS COMPOSÉS. 1 2 3 4 5 6

ENCHAÎNEMENT DES GROUPES NEUMATIQUES A L'INTÉRIEUR D'UN TEMPS COMPOSÉ. it. it.

Fig. 223

A remarquer sur ce schéma :

1° Comment les rythmes élémentaires enjambent sur les mesures et les retiennent entre elles (I. 206 et 213).

2° Comment, aux points thétiques marqués par un astérisque, il y a simultanéité entre la *thésis* du mouvement rythmique expirant et l'*arsis* du mouvement suivant à son début : c'est la *fusion* entre les rythmes (I. 139 à 140, 187 à 191).

3° Comment les groupes *métriques*, 3, 4 et 5, sont formés de deux groupes neumatiques, l'un finissant — une note, — l'autre commençant — deux notes. Cette union, en un seul temps composé, de deux groupes distincts, dans la notation, est, à proprement parler, l'*enchaînement des groupes* neumatiques entre eux.

333. — Ce procédé de l'*enchaînement* a une grande influence sur la théorie et la pratique de la rythmique grégorienne; car il réduit à sa juste valeur ce prétendu axiome de certains théoriciens modernes, qui exigent un ictus, un accent rythmique sur la première note de tous les groupes neumatiques.

Après cet exposé on comprendra la raison de la règle formulée ci-dessus (II. 264) :

« Une première note de groupe est privée de son appui rythmique, lorsqu'elle est précédée ou suivie d'un ictus rythmique; car deux ictus de suite ne sont pas possibles. »

On voit que cette règle est inscrite, en caractères très clairs et très lisibles, dans les manuscrits rythmiques.

334. — *Motifs en faveur de cette notation.* — Ce procédé de notation est, sans aucun doute, en dehors des habitudes modernes,

mais il y a d'excellentes raisons qui militent en sa faveur, on va le voir.

Pourquoi, dira-t-on, ne pas se conformer à la notation musicale universellement acceptée aujourd'hui; et au système de groupement des notes par *temps composés*, par « mesures », de la façon suivante ?

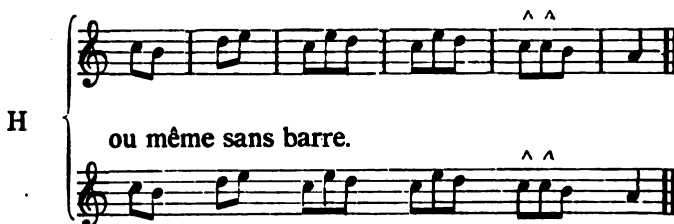


Fig. 224

Cette notation ne revient-elle pas au même? La place des ictus rythmiques n'est-elle pas la même que dans la figure F, *222?* Les groupes métriques ne sont-ils pas les mêmes, et, pour être en conformité avec la doctrine grégorienne, ne suffit-il pas de les interpréter *par simple juxtaposition?* Enfin cette notation n'est-elle pas plus claire pour les musiciens?

335. — Sans doute, mais elle a le grand désavantage de briser le *groupement rythmique*, si recherché par la notation grégorienne, pour figurer de préférence le *groupe-temps*, et de se prêter ainsi à une exécution plus métrique que rythmique, qui enlève à cette phrase son vrai caractère et son charme.

Le musicien moderne, en face de cette notation (H), sera porté à marquer avec une certaine force le premier temps de chaque groupe, et ces temps se feront entendre et comprendre bien plus comme *un début de mesure* que comme *une fin de rythme*, ce qu'ils sont avant tout (I. 213).

336. — La notation *rythmique* grégorienne (Fig. 222), au contraire, invite et conduit naturellement au résultat opposé. L'exécution, bien loin de renforcer la note ictique, fera sentir *la fin du circuit mélodique et rythmique par la faiblesse même de cette note très légèrement prolongée.* En effet, la limite des motifs rythmiques, petits ou grands, est très *souvent annoncée à l'oreille par la décroissance de la force, et fixée là où se trouve le minimum d'intensité.*

337. — Si l'on voulait absolument adopter la notation métrique (H) pour ce passage, il ne faudrait pas moins de deux signes supplémentaires pour la corriger et la compléter : le signe de liaison (⁀) qui, reliant les mesures, envelopperait le rythme dans son contour entier, et le signe *decrescendo* (>), qui conduirait doucement la voix sur la note de thésis.



Fig. 225

338. — Il est des cas cependant où l'adoption du système moderne est possible, meilleure même, à cause des habitudes musicales, on en parlera plus loin (II. 350).

339. — Les signes rythmiques ne sont pas la seule preuve de la nécessité de l'enchaînement des groupes. Cette interprétation est la conséquence inévitable de certains passages mélodiques écrits, dans les manuscrits, tantôt en un seul groupe neumatique, tantôt en deux, ou même en trois.

340. — Ex. : un passage de l'offertoire *Reges Tharsis :* les codices notent :

a) en deux groupes :

b) en un seul : (1)
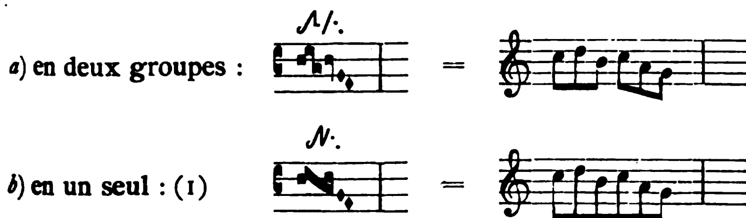


Fig. 226

Celui qui voudrait rythmer les deux groupes de la fig. 226 *a*) par *simple juxtaposition*, c'est-à-dire avec ictus rythmique sur la

(1) Les transcriptions sur ligne adoptent généralement le *si* pour la troisième note du *torculus*, les manuscrits italiens font exception et mettent le *do*, d'où un *pressus*.

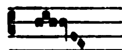


Fig. 227

note initiale de chaque groupe, sous prétexte d'en conserver le rythme écrit, n'a qu'à se reporter à la fig. 226 *b*) pour comprendre que cette raison n'a aucune valeur. Dans ce groupe de six notes, le rythmicien est libre, en principe, de poser l'ictus de subdivision sur la troisième ou la quatrième note (II. 284).

Quel choix faut-il faire ?

341. — Le *musicien moderne* fera ce raisonnement : La dislocation de ce long neume en deux fractions de trois notes révèle clairement la place de l'ictus subdivisionnaire ; on doit noter sans hésitation :
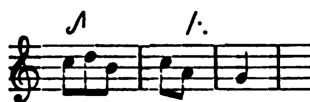


Fig. 228

342. — *Le musicien grégorien* dira : Ce fractionnement n'indique rien de décisif ; car on peut rythmer par *juxtaposition*, comme le musicien moderne, ou par *enchaînement*, en rythmant les groupes ; mais il faut choisir ce dernier procédé et placer l'ictus sur le *si*



Fig. 229

1° Parce que le *groupement métrique* du musicien moderne est, ici, moins dans l'esprit et les habitudes de la notation neumatique que le *groupement rythmique ;*

2° Parce que le dessin mélodique descendant veut, comme appui rythmique, les notes *do*, *si*, *sol*.

3° Parce que les manuscrits rythmiques marquent *un ictus* (épisème romanien) sur la dernière note du *torculus* (Fig. 226 *a*).

343. — Autre exemple du même mélisme avec une note en plus, offertoire *Inveni :*

Trois manières de noter :

a) en un seul groupe; la *virga* finale est *resupina* — mss. sangalliens.



b) en deux groupes :
mss. S.G. 375, S.G. 340,
item sans le *c*.

c) en trois groupes :
mss. Monza,
mss. Novalèse.

Fig. 230

Ces trois notations sont presque aussi bonnes l'une que l'autre, pourvu qu'on pratique, en chantant, l'*enchaînement des groupes*.

On peut cependant accorder la préférence au type *a*), à cause de l'*unité graphique* qui figure adéquatement l'unité mélodique et rythmique du groupe.

Le type *b*) réclame, pour conserver cette unité, un enchaînement;

Le type *c*), pour atteindre le même but, en veut deux; tous les groupes alors sont rythmés, c'est-à-dire qu'un ictus simple doit être placé sur la note finale de chacun d'eux : cette notation est toute naturelle dans les manuscrits grégoriens. (1)

344. — On pourrait objecter que ces variantes se rencontrent dans des manuscrits de provenances diverses, écrits par des copistes qui ont eu l'intention d'indiquer des rythmes particuliers, chaque fois qu'ils ont varié le groupement des notes. Mais, que vaut une pareille supposition, quand on voit les copistes les plus soigneux se laisser aller à ces variantes dans le même manuscrit,

(1) Les manuscrits italiens sur lignes et quelques autres de provenance étrangère à l'Italie, ne se contentent pas d'*enchaîner* les groupes, ils les *fusionnent* au moyen du *pressus* (Cf. ci-dessous *Fusion des groupes*).



Fig. 231.

Avec le *pressus*, tous les ictus se trouvent naturellement placés de deux en deux notes, sans qu'il soit possible de faire autrement.

pour la même mélodie, pour le même passage (1)? N'est-ce pas la preuve évidente qu'ils n'attachaient pas d'importance à ces variantes purement graphiques?

(1) Hartker, par exemple, cet incomparable notateur, dont l'exactitude va jusqu'au scrupule, prend ces sortes de libertés à toutes les pages de son *Antiphonaire* (*Paléogr. Music. Série II*, t. I.) La psalmodie des répons lui en fournit souvent l'occasion. On sait que les versets des répons ont une psalmodie spéciale pour chaque mode; il est donc impossible de dire ici qu'il y a changement de mélodie ou de rythme. Voici ce qu'écrit Hartker à la cadence finale pentésyllabique des 1er, 3me, 4me, 5me et 7me modes :

en un seul groupe, avec ou sans *c*, plus de 60 fois.

en deux groupes, avec ou sans *c*, plus de 40 fois.

1er mode.

a e i o u.

Fig. 232

en deux groupes, 40 fois environ.

en un seul groupe, 25 fois.

3me mode.

a e i o u.

Fig. 233

en deux groupes, 50 fois environ.

en un seul groupe, 35 fois environ.

4me mode.

a e i o u.

Fig. 234

en deux groupes, avec ou sans *c*, 25 fois environ.

en un seul groupe, avec ou sans *c*, 20 fois environ.

5me mode.

a e i o u.

Fig. 235

en deux groupes, avec ou sans trait, plus de 80 fois.

en un seul groupe, plus de 40 fois.

7me mode.

a e i o u.

Fig. 236

345. — **Toutes ces équivalences sont suggestives :**

Elles démontrent que la distinction graphique des groupes ne suffit pas uniquement pour guider le rythmicien et le chanteur ;

Elles démontrent la nécessité, dans le cas de dislocation graphique des neumes, de pratiquer la *jonction* des groupes, soit par *juxtaposition*, soit par *enchaînement* ;

Elles démontrent enfin la nécessité, pour les éditions pratiques, de signes rythmiques précisant le mode d'exécution.

B. — *Enchaînement après un groupe-temps.*

346. — Après les explications précédentes, ce nouvel *enchaînement* sera facile à comprendre. La seule différence avec celui qui vient d'être expliqué, c'est que l'ictus rythmique, au lieu de tomber sur le dernier temps simple du premier groupe, est toujours placé sur l'avant-dernier : les deux groupes enchaînés formant toujours un temps ternaire :

Exemples :

Mss. Messins

Mss. Sangalliens

℟. G. IIe mode. etc.

a

Fig. 237

Le premier groupe, *pes subbipunctis*, se subdivise en deux *temps composés* binaires. Le deuxième de ces *groupes-temps* — *la - sol* — s'agglutine avec le *podatus* suivant, dont la première note *la* se rattache nécessairement au temps précédent pour former avec lui un *temps composé ternaire.*

Même exemple en notation moderne *a*) avec liaison embrassant chaque temps composé, — *b*) avec barre de mesure.

a) a etc. *b*) a etc.

Fig. 238

347. — L'ictus rythmique central du *pes subbipunctis* est marqué sur le *la;* il pourrait l'être sur le *sol,* car les manuscrits rythmiques ne disent rien sur ce point.

Cependant leur témoignage, tout en restant purement négatif, invite plutôt à pencher pour le *la;* le manque même d'épisème ou de *punctum planum* sur la dernière note d'un *pes subbipunctis* donne à entendre que l'ictus peut être reporté sur la note précédente, le *la.*

De plus, ce passage est du cinquième mode, le *la* est une note *modale* qui, en principe, supporte un ictus; et, dans l'espèce, le balancement mélodique qui se meut alternativement du *la* au *do* et du *do* au *la* vient plaider en faveur du principe.

348. — Voici ce même trait en entier :
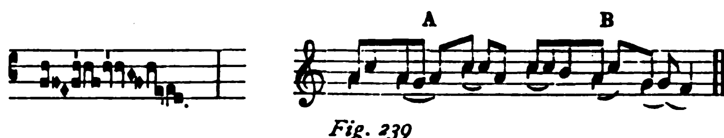


Fig. 239

Cet exemple présente les deux cas d'*enchaînement* qui viennent d'être exposés :

A. Groupe ternaire — *la-sol-la,* — *enchaînement* de deux groupes après un temps composé;

B. Groupe binaire — *la-do,* — *enchaînement* de deux groupes après un groupe rythmé au moyen d'un ictus simple.

349 — Autre exemple d'enchaînement après un temps composé:

Mss. Messins

Mss. Sangalliens

Al-le-lù-ia.

...ia.

Fig. 240

La première *clivis* — *sol-fa* — et la première note de la

deuxième *clivis* forment, par enchaînement de groupes, un temps composé ternaire. La musique moderne noterait :

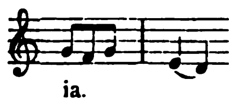


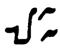
Fig. 241

350. — Les inconvénients de la notation musicale par *temps composés* ont été signalés plus haut (II. 334).

Dans certaines circonstances cependant ils disparaissent, et les habitudes modernes peuvent être employées avec avantage; car parfois les anciens manuscrits y invitent eux-mêmes. L'exemple suivant va le prouver :

Les codices *sangalliens* l'écrivent de deux manières :

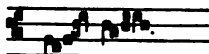
Laon 239




Mss. Sangalliens




Trait du IIe mode *a*)



b)

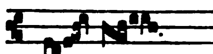


Fig. 242

Ces deux notations sont équivalentes, mais à une condition, c'est que la version *a*) soit exécutée par *enchaînement des groupes*. Cet *enchaînement* a lieu entre la *clivis* et le *podatus*, car l'effet réel est celui-ci :



Fig. 243

précisément ce que le scripteur a exprimé avec tant de clarté (Fig. 242 *b*).

Dans cette manière de noter, les trois groupes de *a*) (*clivis, podatus, clivis*) sont réduits à deux (*porrectus* et *pressus*) : la *clivis* et la première note du *podatus* sont agglutinées en un seul *porrectus*, le *pressus* se détache seul. Le notateur s'est chargé lui-même de faire l'*enchaînement des groupes ;* dès lors, l'exécutant n'a plus qu'à chanter les groupes-temps (*porrectus* et *pressus*) tels

qu'ils se trouvent écrits, par *simple juxtaposition*, tout à fait selon le procédé moderne.

Ici cette notation est excellente, car l'inconvénient, signalé ci-dessus (II. 335), de faire une note forte, n'existe plus ; le cas est tout différent.

Ce petit dessin mélodique doit être accompagné d'un *crescendo* qui atteint son maximum sur le *pressus* : or la notation musicale par groupe-temps conduit droit à ce résultat : il faut donc la préférer ;

a) Les manuscrits l'indiquent, et les meilleurs ;

b) Elle est plus conforme aux usages modernes ;

c) Elle donne une bonne exécution.

351. — Les manuscrits *messins* ont également deux notations : l'une, (cf. plus haut : Laon, Fig. 242), presque toujours employée, équivaut exactement à la première de Saint-Gall, mais avec cette différence caractéristique que la *clivis* et le *podatus sont enchaînés en un seul groupe graphique.*

L'autre notation (cf. ci-dessous, II. 394, Fig. 278) *porrectus* et *pressus*, est semblable à la correspondante de Saint-Gall.

352. — Des enchaînements analogues se produisent également dans les mélodies avec paroles, il en sera parlé aux chapitres du texte dans la troisième partie.

§ 3. — Fusion des groupes. Pressus.

353. — La troisième manière de joindre les groupes neumatiques est la *fusion*.

Elle se produit dans le cas de *pressus*, lorsque la dernière note d'un groupe et la première du suivant se fondent en une seule note longue, valant deux temps simples.
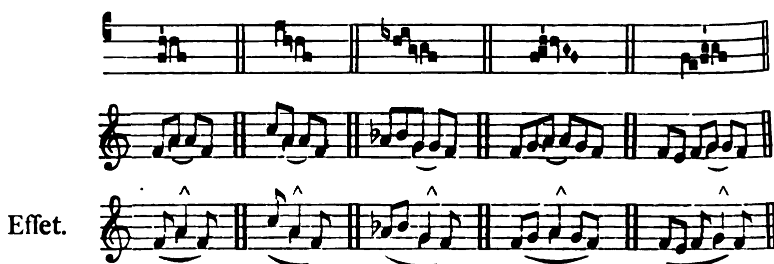


Fig. 244

L'ictus rythmique tombe toujours sur la note finale du premier groupe, il en résulte que la première note du second perd

1° Son ictus *rythmique*,

2° Son ictus *individuel* (I. 28-30), en vertu de la *fusion* des deux notes en un seul son prolongé (cf. ci-dessous, chap. VIII).

ARTICLE 8. — DE LA DISJONCTION DES GROUPES.

§ 1. — Mora vocis, procédé de disjonction.

354. — La *disjonction* ou la *distinction* des groupes, dans le cours de la phrase mélodique, se fait au moyen d'un retard de la voix, *mora vocis*, sur la dernière note du groupe (II. 296). Comme la longueur attire naturellement le repos rythmique, c'est sur cette note que vient se placer le touchement du rythme. Après ce retard et ce touchement, la voix passe au groupe suivant. Ainsi se distinguent les groupes.

On reconnaît à cette description les groupes *rythmés* étudiés plus haut (II. 273 et ss.).

355. — Le *point* adjoint à la note est, dans nos éditions, le signe graphique de cette distinction.

Un exemple :



Fig. 245

Les exercices XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, sont tous des exemples de la *distinction* des groupes.

356. — *La valeur de la mora vocis* est variable. *a*) Le plus souvent *elle double à peu près* la valeur ordinaire de la note, à la fin d'une incise masculine (ex. A et B ci-dessus) ou d'un membre de phrase.

357. — *b*) La *mora* peut *tripler* environ la valeur normale d'une note à la fin d'une phrase ou d'une pièce musicale.

Dans ces deux circonstances (*a* et *b*) le *point-mora* indique l'allongement.

358. — *c*) Enfin la *mora vocis* peut n'être qu'une très *légère nuance* de retard, ce qui arrive à la fin des incises, si la cadence est féminine. Dans ce cas le *point-mora* ne doit pas être employé, il serait trop long; le trait ou *épisème* horizontal au-dessus d'une ou deux notes suffit alors pour indiquer ce minime retard, on peut aussi laisser au goût et à l'intelligence de l'exécutant le soin de le deviner.

359. — Cette légère *mora vocis*, à parler strictement, ne *distingue* pas les groupes ; elle produit plutôt jonction que disjonction.

Au reste, la *mora vocis*, procédé ordinaire de la distinction des neumes, ne doit produire ni la séparation, ni l'isolement des groupes : bien au contraire, tout en les distinguant, elle doit les unir (1).

Mais l'enseignement détaillé sur la valeur temporelle et le rôle rythmique des différentes *mora vocis* trouvera placè ultérieurement, lorsqu'il sera parlé ex professo des membres et des phrases. C'est assez d'avoir posé ici le principe de la distinction des neumes : la *mora vocis*.

§ 2. — Comment les manuscrits indiquent-ils la disjonction des groupes dans les mélismes?

360. — Il est évident tout d'abord qu'il ne peut y avoir *disjonction* ou *distinction* des groupes toutes les fois que se présente, dans les manuscrits, l'une des circonstances qui produisent la *jonction*, c'est-à-dire *juxtaposition*, *enchaînement* ou *fusion* des groupes. Ceci résout ou écarte déjà un très grand nombre de cas.

361. — Pour qu'il y ait *distinction* avec *mora vocis*, il ne suffit pas non plus que les neumes soient *distingués graphiquement*, car cette *distinction graphique* peut exister avec la *juxtaposition* intime des neumes (II. 304).

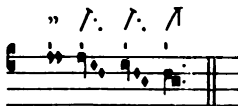


Fig. 246

(1) *Paléogr. Music.* t. 7 p. 294 et ss.

En plus de cette distinction graphique il faut, dans la notation neumatique, un signe positif qui indique aussi nettement que possible la *disjonction*, et c'est ce qu'il n'est pas toujours facile de découvrir.

Ces signes sont de différentes sortes : espaces blancs, signes et lettres rythmiques ; ils sont aussi plus ou moins clairs et expressifs ; par bonheur ils se complètent réciproquement.

La notation neumatique est ici seule en question ; car la notation guidonienne n'a rien ou presque rien conservé des indications rythmiques des anciens manuscrits (1) : tout a été perdu. Si la notation sur lignes a sauvé la tradition *mélodique*, elle a, par ailleurs, ruiné la tradition *rythmique*.

362. — *a*) L'*espace blanc*. — L'espacement des groupes par des « blancs » est le plus incertain de ces signes, le plus sujet à caution. Il en a été parlé plus haut (II. 296-299). Il faut en tirer le meilleur parti possible ; néanmoins l'indécision de ce signe nécessite le recours à des indications plus positives.

363. — *b*) *Les signes rythmiques*. — Tels sont les *signes rythmiques*, surtout les sangalliens et les messins. Comme la disjonction des groupes relève de l'ordre rythmique, il n'est pas étonnant que leur emploi soit d'un grand secours dans cette question.

Épisème ou note ictique à la fin d'un groupe. — On a vu que ni ce signe, ni le *punctum planum* ne suffisent pour déterminer une *mora vocis* bien sensible, c'est-à-dire une *disjonction* entre groupes (II. 325-326 et 340). Souvent l'épisème est le signe d'un simple appui.

Toutefois si, après cet appui, se trouve, dans les manuscrits de bonne note, un *espace blanc* bien clair, il y a de grandes chances pour que cet appui soit long, double, et *mora vocis*.

C'est le cas dans le mélisme suivant :
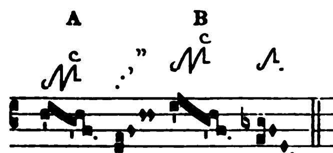


Fig. 247

(1) Nous aurons cependant à citer un manuscrit sur lignes, qui, pour indiquer les divisions rythmiques, ou *mora vocis* emploie l'*épisème vertical adhérent à la note*, tel que nous en faisons usage dans nos éditions. On en parlera dans la troisième partie de ce travail, où il est traité du texte et de la mélodie.

L'épisème placé sur la dernière note des groupes A et B seuls en cause, réclame une *mora vocis* sur cette note. Le manuscrit de Laon met un τ (*tenete*) sur la dernière note du groupe B.

364. — Cependant les *signes rythmiques* eux-mêmes ne sont pas tellement précis qu'ils ne puissent suggérer plusieurs interprétations. Exemple :

Fig. 248

Les groupes A, B, C doivent-ils être *joints* ou *disjoints?*

Les quelques manuscrits français qui ménagent ordinairement l'*espace blanc* entre les groupes disjoints sont, dans l'espèce, indécis et inconstants.

Ceux de Saint-Gall et de Laon, comme on le voit ci-dessus, nous avertissent que les quatre notes des deux premiers groupes doivent être largement exprimées ; c'est à peu près tout ce qui est certain. Ceci connu, il reste au moins deux manières de rythmer.

Première manière : disjonction après les groupes A et B.

Fig. 249

Deuxième manière : jonction entre tous les groupes.

Fig. 250

A ne regarder que la notation sangallienne, ces deux rythmes sont plausibles ; mais l'examen intime de la mélodie, et diverses raisons, trop longues à exposer ici, nous font pencher pour la première manière ; car, pratiquement, il faut choisir. Vingt, trente, cinquante exécutants doivent chanter avec ensemble, et l'accompagnateur, qui doit les suivre pas à pas, a besoin de savoir la place des ictus rythmiques, afin d'y adapter ses accords. Notre notation rythmique, avec ses points et ses ictus, fait office du maître qui, autrefois, suppléait à l'insuffisance de la notation neumatique et précisait le rythme.

365. — *c)* Les *lettres rythmiques* diriment ces sortes de difficultés, ces cas embarrassants, mais non pas toujours avec la clarté que nous pouvons désirer.

Chaque cas serait à étudier à part ; il faut se borner ici aux notions générales qui peuvent guider le rythmicien dans l'appréciation exacte et prudente de ces précieuses lettres.

366. — 1° Il faut d'abord bien reconnaître la lettre elle-même, ne pas confondre *s* = *sursum*, avec *f*, ni *st* = *sursum tenete*, avec *ft* = *statim* ; ni prendre l'épisème au-dessus de la clivis pour un c = *celeriter* ; etc... etc.

2° Il faut examiner la *place* de la lettre, et voir si elle s'applique à une seule note du groupe, à un groupe tout entier, ou à une série de groupes.

3° Il faut étudier la relation entre les lettres significatives et les signes rythmiques, lorsque les deux procédés sont employés : ces équivalences s'éclairent mutuellement.

4° Il faut enfin, pour chaque passage mélodique, soumettre à une étroite comparaison les lettres et signes rythmiques des diverses familles de manuscrits : ces précieuses adjonctions se complètent, se commentent l'une par l'autre.

367. — Les lettres rythmiques de distinction sont le *t*, l'*a*, l'*x*.

Le *t* = *tenete*, commun aux manuscrits sangalliens et messins, et l'*a* = *augete* des documents messins, lorsqu'ils sont accolés à la dernière note d'un groupe, créent une forte présomption en faveur de la distinction.

L'*x* = *exspecta*, tranche nettement les difficultés. Cette lettre, partout où elle se trouve, soit dans le texte, soit dans la mélodie,

délimite ordinairement une incise, un membre de phrase; elle est le signe par excellence de la *disjonction*, et par suite de la *mora vocis*. C'est l'opposé du sigle *st* = *statim*, qui est au contraire le signe infaillible de la jonction.

L'*x* sert souvent à expliquer et à préciser la signification des lettres *t* et *a* des manuscrits messins. Quelques exemples :

368. — Ex. A — Intr. *Aqua sapientiae.*

Laon 239

S. Gall 376 et Einsied. 121

Intr. *Aqua sapientiae*

... al- le- lú- ia.

Fig. 251

L'*x* après le *torculus* (*la - ré - do*), se trouve dans deux manuscrits sangalliens (S. Gall 376 et Einsied. 121); il précise la valeur quantitative de l'*épisème* (dernière note du *torculus*) et l'allonge sensiblement.

Le *t* = *tenete*, dans Laon, prescrit au même endroit une disjonction par voie de *mora vocis*. Le *t* n'est pas toujours dans Laon une *note double*, mais quand il correspond à un *x* de Saint-Gall, on peut sans crainte lui donner cette valeur.

369. — Ex. B — Grad. *Ex Sion.*

Laon 239

Mss. Sangalliens

Grad. *Ex Sion*

ordinave-runt

Fig. 252

L'*x* après le premier *pes subbipunctis* (*trigon*), est seulement dans Bamberg lit. 6; mais la même lettre est jointe au second dans les trois manuscrits Bamb. lit. 6, S. G. 359 et Einsied. 121. La disjonction s'impose à cette place.

Le 239 de Laon n'a pas de lettre rythmique au premier de ces groupes, il se contente d'avoir les deux *punctums longs :* mais au second il ajoute l'*a* = *augete* qui porte sur la dernière note du groupe et la double, car, ici encore, les deux familles de manuscrits s'interprètent l'une par l'autre.

370. — Ex. C — All. *Pascha nostrum.*

Laon 239

S. Gall

All. *Pascha*

Alleluia ...

Fig. 253

L'*x* marqué à la fin de la première incise, appartient au manuscrit de Bamberg lit. 6 ; cette interprétation est corroborée par l'*a* de Laon, placé sur la dernière note du groupe.

Le second *x*, qui marque la troisième incise est dans trois manuscrits : Bamberg lit. 6, Saint-Gall 375 et Einsiedeln 121 ; quant à Laon, il a seulement deux *punctums* longs.

Le rythme du *pes subbipunctis* après la double barre est incertain, comme celui des mêmes groupes (Fig. 252). Cependant l'*augete* du manuscrit de Laon semble réclamer un élargissement important sur les dernières notes. Faut-il étendre cet élargissement jusqu'à doubler la note *do ?* L'absence de tout *x* dans les manuscrits sangalliens permet de réduire la valeur rythmique de cette note à celle d'un simple touchement un peu allongé.

371. — Ex. D — Grad. *Specie tua.*

Paris. Bibl. Mazarine 384

Laon 239

S. Gall 359. — 340, — 376, — Einsied. 121 — Bamberg. lit. 6

℟. G. *Specie tua.*

et mansu- e- túdi-nem

Fig. 254

L'étude de ce mélisme dans les différentes familles conclut à la disjonction de tous ces groupes au moyen de la *mora vocis.*

Ceux des documents français qui se servent des *espaces blancs* témoignent assez généralement en faveur de cette interprétation.

Mais ce qui est décisif, c'est la lettre *x* placée *après tous les neumes* dans le Saint-Gall 359, le meilleur de nos manuscrits, aux versets des R. G. *Specie* et *Diffusa est.* Il n'est pas le seul : l'Einsiedeln 121 et le Saint-Gall 376 emploient la même lettre quatre ou cinq fois dans ce mélisme, Bamberg lit. 6 et Saint-Gall 340 l'écrivent une fois. En l'absence de cette lettre l'*espace blanc* est soigneusement gardé par tous les manuscrits sangalliens.

Quant au manuscrit de Laon 239, il n'a qu'une seule fois ce mélisme, et le *t* = *tenete* est attaché à la dernière note de chaque groupe (1).

Il n'y a pas d'hésitation possible : la *mora vocis* doit pratiquement disjoindre chacun de ces groupes.

372. — Pour être plus complet sur ce sujet, il faut ajouter qu'il y a des *variantes rythmiques*, comme il y a des *variantes mélodiques.* Il n'y a pas à s'étonner plus des unes que des autres ; ces deux sortes de variantes sont réductibles par les mêmes moyens, par l'étude et la comparaison des manuscrits, qui font découvrir la leçon traditionnelle. Que si ces recherches amènent à constater que l'interprétation *rythmique* de tel ou tel mélisme n'était pas partout la même, il y a alors, comme pour les variantes *mélodiques*, un choix pratique à faire. Mais l'exposé de ces exceptions n'appartient pas à ce traité : les principes de *jonction* ou de *disjonction* des groupes ont été exposés, les moyens de les reconnaître dans les manuscrits ont été indiqués, cela suffit ; l'application de ces principes à tous les cas particuliers est l'affaire des rythmiciens éditeurs.

EXERCICE XXX.

Juxtaposition et enchaînement des groupes.

373. — Les exercices sur les groupes rythmés avec *mora vocis* (II. 277, 278, 279) ont déjà initié l'élève *aux distinctions* des

(1) La notation de ce mélisme est prise au R. G. *Respice*, parce que le R. G. *Specie tua* manque dans Laon.

pes, on pourra v revenir en attirant son attention sur ce
.

:xercice suivant a pour but de favoriser la pratique de la
position et de l'*enchaînement* des groupes, et aussi le passage
de l'un à l'autre procédé. A cette double fin, chaque incise
dique est écrite deux fois : une première, en notation *métrique*
286), les groupes se chantent alors par *juxtaposition ;* une
nde fois, en notation *rythmique* (II. 285) ; les groupes s'exé-
nt au contraire par voie d'*enchaînement.*

Mode.

a a a a

a a a a

a a a a a

a a a

a a a a

ème exercice, transcription musicale.

CHAPITRE VIII.

ÉTUDE ET EXÉCUTION DE L'APOSTROPHA-PRESSUS.

374. — Le *pressus* proprement dit est une *apostropha* (II. 38-42).

L'apostropha — *nota appositionis* — s'appose à une note seule, ou à une note fin de groupe, en deux manières :

1° En se *fusionnant* avec cette note pour ne former avec elle qu'*un seul son* double en longueur. L'*apostropha* perd alors son individualité, son *ictus individuel*, pour se fondre dans cette note; c'est le cas de l'*apostropha-pressus*.

2° En se séparant clairement, dans la notation, de la note précédente, et en faisant sentir, dans l'exécution, cette désunion graphique par une répercussion distincte de chaque apostropha, qui conserve ainsi son *ictus individuel;* c'est le cas des *strophicus*, et, dans une certaine mesure, de l'*oriscus*.

Fusion dans le premier cas;

Répercussion dans le second, telles sont les expressions qui caractérisent le mieux ces deux procédés.

Les preuves de la *répercussion* des *strophicus* seront fournies au chapitre suivant; il s'agit ici de prouver la *fusion* de *l'apostropha-pressus* avec la note qui la précède.

ARTICLE 1. — PRESSUS-MAJOR. — PRESSUS-MINOR.

375. — Presque tous les tableaux de neumes, après avoir énuméré et figuré les neumes, terminent ainsi : *Pressus-minor et pressus-major, non pluribus utor.*

Les signes de *pressus* fournis par ces tableaux varient selon les lieux et les époques; mais ceux de provenance allemande et sangallienne donnent ordinairement les deux formes suivantes :

a) Pressus-minor ⁊ *Fig. 255*
b) Pressus-major ſ

Le nom de *pressus* exprime l'effet que ce neume doit produire

dans le chant : c'est, en principe, une note forte, appuyée, longue (*pressus* de *premo*). (1)

376. — *Valeur mélodique et rythmique de ces deux pressus.* — Pour parler avec précision, le signe du *pressus*, en dehors de tout accessoire, est le trait ondulé ⁓ *Fig. 256*, qui dérive de l'*apostropha.*

377. — Le *pressus-major* est donc en réalité composé de trois signes :

Une *virga* (simple /) *Fig. 257*, ou avec épisème (/̄) *Fig. 258;*

Une *apostropha-pressus* (⁓) *Fig. 259;*

Un *point* (·) qui suit tout *pressus.*

Le tout réuni comprend trois notes, dont les premières sont à l'unisson : c'est en somme une *clivis* dont la première note serait double : trois temps en tout.



Fig. 260

378. — Le *pressus-minor* (Fig. 255ᵃ) n'a que deux notes, l'*apostropha-pressus* et le *point*, en principe deux temps en tout. La seule différence entre ces deux signes, c'est que le *major* est représenté avec la note à laquelle il est apposé — et le *minor* en est isolé. Dès que ce dernier est attaché à la note précédente, il n'y a plus aucune distinction à faire entre ces deux *pressus*, leur valeur quantitative est identique ; aussi trouve-t-on la même mélodie écrite tantôt avec le *pressus-major*, tantôt avec le *minor*. Exemple :

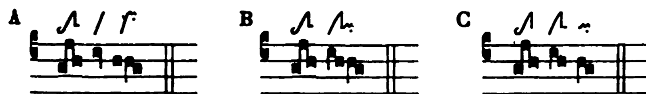


Fig. 261

(1) L'expression « *pressus accentus* » n'était pas inconnue des anciens grammairiens ; on la trouve employée par Probus et par Audax :

KEIL, *Grammatici latini*, IV. PROBUS, *Instituta artium*, p. 116, « ... si quidem *ab hac vitu his* vel *ab his vitibus* presso accentu pronuntiatur, at vero *ab hac vite his* vel *ab his vitibus* acuto accentu tenuantur... »

KEIL. *Gramm. lat.* VII. AUDAX, p. 353. « Praepositionibus quot accentus accidunt? Tres : productus, *pressus* et acutus quos competentibus praepositionibus adnotabimus... Quare hoc monemus, quod, quando *ante* cum casu suo et *presso accentu* pronuntiatur, praepositio nuncupatur... »

379. — En faveur de cette identité dynamique et quantitative de ces deux signes, on peut alléguer l'usage alternatif des lettres romaniennes *c* et *t*, qui se présentent, avec leur signification ordinaire, sur les deux *pressus :*



Fig. 262

380. — Les qualificatifs « *major* » et « *minor* » se rapportent donc à la grandeur graphique du signe lui-même, ils trouvent leur explication dans l'emploi qui en est fait, et qui relève de l'*ordre mélodique pur*.

De l'examen minutieux des meilleurs manuscrits sangalliens (Saint-Gall 359, 339, 375, Einsiedeln 121, etc.) il résulte :

1° Que le *pressus-minor* est employé toutes les fois qu'il est joint, *à l'unisson*, à la dernière note d'un groupe. Voyez l'exemple B ci-dessus, où il est apposé à une *clivis* (Fig. 261).

Autres exemples :

Analyse des accents neumatiques :	**Analyse de la notation carrée :**
CLIVIS, PRESSUS ET PUNCTUM.	DEUX CLIVIS FORMANT PRESSUS.
TORCULUS, PRESSUS ET PUNCTUM.	TORCULUS ET CLIVIS FORMANT PRESSUS.
PES SUBBIPUNCTIS PRESSUS, ET PUNCTUM.	PES SUBBIPUNCTIS ET CLIVIS FORMANT PRESSUS.
PES, PRESSUS ET PUNCTUM.	PES ET CLIVIS FORMANT PRESSUS.

Fig. 263

Il importe peu que l'*apostropha-pressus* soit jointe graphiquement à la note qui précède ; on trouve indifféremment :

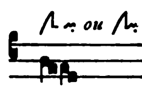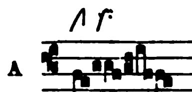


Fig. 264

Il résulte :

381. — 2° Que le *pressus-major* est employé, au contraire, toutes les fois que la note qui précède le *pressus* n'est pas à l'unisson avec la note immédiatement précédente.

Exemples :

A. — Le *pressus-major* est *plus haut* d'une tierce que le *do* de la *clivis* précédente.

A 

B. — Le *pressus-major* est *plus bas* que le *si* du *podatus*.

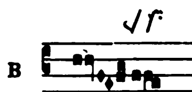
B 

Fig. 265

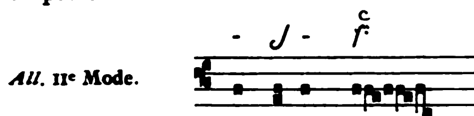
C'est par centaines qu'on peut citer des exemples de ces emplois précis de ces deux *pressus*.

382. — REMARQUE. — On écrit cependant le *pressus-major*, même à l'unisson de la note précédente, lorsque ce *pressus-major* correspond à une nouvelle syllabe du texte.

Exemple :

All. IIe Mode.

℣. *Video...*



Intr. *Os Justi*

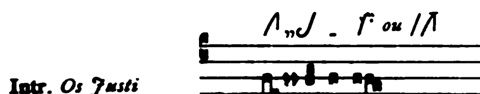


Fig. 266

ARTICLE 2.

PREUVES DE LA FUSION DES DEUX NOTES DANS LE PRESSUS. LE PRESSUS PAR APPOSITION.

383. — La *fusion* de deux notes dans un seul son est le propre du *pressus.*

Il faut prouver cette assertion.

Les auteurs ne nous disent rien sur cette question : les manuscrits sont plus diserts : ils nous instruisent en deux manières :

1° *Par les équivalences* de notation ;

2° *Par un sigle romanien* que nous étudierons.

§ 1. — Fusion prouvée par les équivalences.

384. — *Première équivalence. — Clivis avec trait et pressus-major.* Commençons par l'équivalence la plus simple et peut-être la plus fréquente :

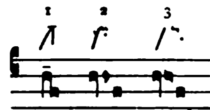


Fig. 267

Les équivalences 1 et 2 s'expliquent l'une par l'autre. La *clivis* 1, avec *épisème* n'a que deux sons *la-fa* — mais le premier est *long.*

Dès lors le *pressus* 2, pour être une véritable équivalence de cette *clivis*, ne peut avoir que deux sons ; les deux notes *virga* et *pressus* se fusionnent dans un seul son composé de deux temps :

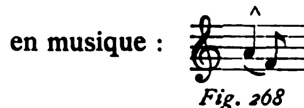
en musique : 

Fig. 268

385. — L'adhérence graphique de l'*apostropha-pressus* à la *virga*, dans la notation sangallienne, confirme cette fusion, mais cette adhérence n'est pas nécessaire.

Lorsque cette *apostropha* est séparée de la *virga*, comme dans l'exemple 3, la confirmation tirée de l'union graphique fait défaut; néanmoins la fusion des deux sons à l'unisson doit se faire; ce n'est qu'à cette condition que l'équivalence parfaite peut exister.

386. — Quant à la *clivis* /\, l'incertitude qui pourrait exister sur la valeur temporelle de son *épisème* — simple nuance d'allongement ou doublement — cesse immédiatement par la confrontation avec son équivalence ṙ. Ici l'*épisème* double la *virga* : à cette condition seulement persiste l'équivalence.

387. — *Deuxième équivalence. — Virga et clivis formant pressus par apposition.*
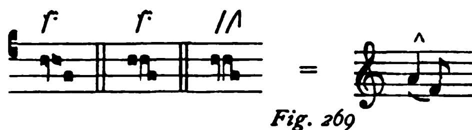


Fig. 269

L'équivalence ne peut exister que si les deux *virgas* sont fusionnées dans l'exécution. Preuve nouvelle que la distinction graphique ne suffit pas pour conclure à la *répercussion vocale* de deux notes, et que la simple apposition de deux notes suffit pour le *pressus.*

388. — *Troisième équivalence. — Clivis* et *clivis : Pressus à la deuxième note d'un climacus.*

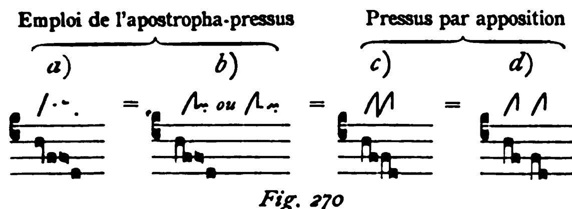


Fig. 270

a) *Climacus avec apostropha-pressus sur la deuxième note.* — *L'apostropha détachée* jetterait quelque doute sur l'exécution, si déjà l'on ne savait que cette séparation graphique n'entraîne pas nécessairement la *répercussion.*

b) *Clivis, pressus-minor et punctum.* — Cette équivalence fixe l'exécution de ce groupe, c'est la fusion.

c) *Clivis et clivis formant pressus.* — Les deux *clivis* sont tracées d'un seul trait de plume.

d) *Clivis et clivis formant pressus.* — Toujours même fait, la séparation des *clivis* dans la notation n'empêche pas leur fusion quand, par ailleurs, les équivalences l'autorisent.

389. — *Quatrième équivalence.* — *Pressus* à la troisième note d'un *climacus. Apposition d'un punctum et d'une virga — Climacus et porrectus.*

Premier exemple.

℟. G. *Gloriosus* et ℟. G. *Inveni.*

	confré-		git,	non.
A	S. G.	359		
	S. G.	375		
	S. G.	340		
B	S. G.	339		
	S. G.	376		
	Bamberg. lit.	6		
C	Einsied.	121		

Fig. 271

En parcourant ce tableau de haut en bas, colonne du *Gloriosus*, on remarquera que tous les manuscrits cités font usage de la simple apposition, *punctum* et *virga* — excepté l'Einsiedeln 121 qui tient pour le *pressus*.

Dans le ℟. G. *Inveni* la proportion s'élève un peu en faveur du *pressus* : ligne B, trois manuscrits écrivent le *pressus* ; et ligne A et C, quatre manuscrits gardent le *porrectus*.

Ces équivalences sont significatives ; elles le sont plus encore lorsqu'on les voit appliquées *dans le même* manuscrit, pour le même passage mélodique. Les trois codices B emploient l'*apposition* pour le *Gloriosus*, et le signe du *pressus* pour l'*Inveni* ; au contraire l'Einsiedeln C, choisit le *pressus* pour le *Gloriosus*, et le *porrectus*, ou plutôt la *clivis* et la *virga*, pour l'*Inveni*. Ces échanges divers prouvent clairement que l'*apposition* est une forme graphique du *pressus* aussi réelle que le signe du *pressus* lui-même.

390. — Deuxième exemple. *Pressus* entre *pes subbipunctis* et *climacus*.

Alleluia *Beatus vir.*

A { S. G. 339, S. G. 340, S. G. 375 }

B Eins. 121

C { S. G. 376, Lesouet, Bamb. lit. 6 }

Fig. 272

Même équivalence que dans le cas précédent : les quatre manuscrits A et B notent le signe du *pressus*, les trois C préfèrent le *climacus* apposé au *punctum* précédent.

391. — Jusqu'ici l'effet de fusion s'est produit :

1re équivalence, entre *virga* et *pressus* : = =

2me équivalence, entre *virga* et *virga* : = =

3me équivalence, entre seconde note d'une *clivis* ou accent grave et *pressus* :
ou accent grave et *virga* : } =

4me équivalence, entre *punctum* et *virga* :
entre *punctum* et *pressus* : } =

Fig. 273

392. — On demande maintenant si le même effet de *pressus* se produit entre deux *virgas* se rencontrant à l'unisson au sommet de deux groupes :

1 2 3

Fig. 274.

Il y a plusieurs présomptions en faveur de l'affirmative :

a) En principe la séparation graphique n'empêche pas la fusion;

b) En fait, la deuxième équivalence //\ est déjà un exemple de la fusion des deux *virgas* par simple apposition;

c) De prime abord, on ne voit aucune raison qui s'oppose à la réunion des *virgas*, quand on sait que le *punctum*, l'accent grave, s'unissent par fusion à des *virgas*, des *clivis* et des *porrectus*.

Les équivalences vont confirmer ces présomptions.

393. — *Cinquième équivalence. — Fusion de podatus et de clivis.* Premier exemple. Intonation des grandes antiennes O de l'Avent. Le manuscrit de Monza 12/75, f° 108-109, donne treize antiennes; Les dix premières sont notées ainsi :
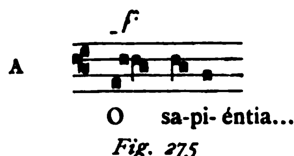


Fig. 275

Les trois dernières le sont ainsi :
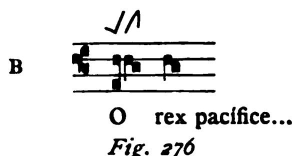


Fig. 276

Il s'agit bien de la même mélodie : la fusion des deux *fa* est certaine en A à cause du pressus, elle s'impose donc en B, car il n'y a, dans cette notation, qu'une pure équivalence.

Hartker de Saint-Gall a une troisième manière de noter les douze antiennes O :

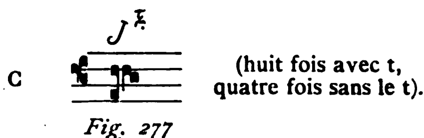


Fig. 277

A la page 339 du même Antiphonaire, l'intonation de l'antienne *O quantus luctus* de Saint Martin présente une quatrième notation avec *sigle romanien* qui confirme pleinement la fusion des deux *fa* (cf. plus loin Fig. 311).

394. — Deuxième exemple. *Une cadence des traits du IIe mode.*

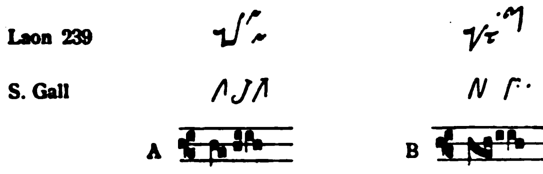


Fig. 278

Déjà cet exemple a été cité plus haut (Fig. 242) pour prouver l'*enchaînement* des groupes dans la notation A) et leur *simple juxtaposition* dans la notation B).

Les deux premières notes à l'unisson du *pressus-major* B sont certainement fusionnées; si la forme A — *podatus* et *clivis* — est une équivalence, ce qui ne souffre pas de doute, la *virga* finale du *pes* et la *virga* initiale de la *clivis* doivent être unies en un seul son d'une valeur double; sans cela il serait impossible d'expliquer l'échange constant de ces deux groupes dans les meilleurs codices.

395. — Les *épisèmes* sur le *podatus* et la *virga* de la version A appellent une observation intéressante.

Leur emploi ici est une preuve manifeste que ce trait romanien n'a pas une valeur absolue, mais relative qui, pour être estimée à sa durée convenable, demande, avec l'étude des équivalences et du contexte musical, un peu de tact et de goût. Si l'on voulait traduire matériellement tous les signes neumatiques affectés d'un épisème par une note double, on arriverait à des résultats inadmissibles. Par exemple, dans l'espèce, on aurait :

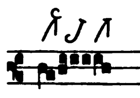


Fig. 279

Que devient alors l'équivalence de la version B avec ses deux temps simples sur le sol? Ces adjonctions rythmiques, dans le cas présent, ont la même signification que les *rallentando*, les *ritenuto*, les *slargando* de notre musique moderne. Il en est de même des *t* (*tenete*), de la version messine représentée par le manuscrit de Laon (Fig. 278).

396. — *Sixième équivalence.* — *Fusion d'un podatus et d'un porrectus.* — Cette équivalence est du même genre que la précédente, on la transcrit sans plus d'explication.

S. G. 339. — Bamb. lit. 8.
S. G. 359. — Eins. 121.
℟. G. *Inveni*

manus e- nim

Fig. 280

397. — *Septième équivalence* assez fréquente. *Torculus* remplaçant *pes* et *clivis* formant *pressus.* Encore fusion de deux *virgas.*

Premier exemple. Communion : *Video*

Plusieurs mss.
Eins. 121.
S. G. 339.

fá-ci- unt

Fig. 281

L'exécution *fusionnée* du *podatus* et de la *clivis* est suggérée ici non seulement par le *pressus* d'Einsiedeln et d'autres manuscrits, mais surtout par le *torculus* de certains *codices.* Cette équivalence s'explique facilement. D'abord ce *torculus* était simplement retardé en tout son ensemble ; bientôt on a allongé plus qu'il ne convenait la note centrale, puis on l'a doublée ; rien n'empêchait plus alors d'écrire deux fois cette note, et de la transformer en *pressus.*

398. — Deuxième exemple, *avec quilisma-torculus.*

Plusieurs mss.
Bamberg
Les mss. de S. G.

All. VIIIe mode

Alleluia...

Fig. 282

Le commentaire de la figure 281 s'applique entièrement à ce nouvel exemple.

399. — *Huitième équivalence.* — *Fusion de deux porrectus.*

A { Eins. 121, et tous les mss. de S. G. / Com. *Tu puer...* — pa-rá- re vi- as e- jus

B { Eins. 121, et tous les mss. de S. G. / All. ℣. *Inveni...* / » ℣. *Hic est...* — ser- vum me- um / pér-hi- (bet)

Fig. 283

Dans ces deux pièces liturgiques, il s'agit bien de la même mélodie, quoique la notation soit un peu différente. Or, de la comparaison de ces deux séméiographies neumatiques, il résulte :

1° Que la *virga* seule, ligne A, qui précède le premier *porrectus* doit être *fusiônnée* avec la première note de ce groupe; car ces deux notes sont fondues, ligne B, en un *pressus-major.*

2° Que les deux *porrectus*, ligne A, doivent être *fusionnés* pour les mêmes raisons.

REMARQUE. — Plusieurs familles de manuscrits adoptent, pour l'*alleluia* du deuxième mode (ligne B), la même notation que la ligne A, c'est-à-dire deux *porrectus* qui, pratiquement, s'agglutinent en *pressus.*

400. — *Neuvième équivalence.* — *Fusion d'un podatus et d'un imacus.*

Ce cas est beaucoup plus rare.

Premier exemple :

Off. *Elegerunt.* ℣. *Positis.*

Eins. 121
S. G 339, 376, 340, 375. et Bamb. lit. 6.

Dómine Jesu ... ne stá- tuas

Fig. 284

La fusion des deux *virgas* est certaine ici, car le *pressus* réel est indiqué dans le manuscrit 121 d'Einsiedeln.

L'écriture neumatique de ces sortes de cas est presque toujours l'*apposition*, parce que l'usage du *pressus* suivi de deux ou trois notes est extrêmement rare.

401. — Deuxième exemple :

Off. *Elegerunt.* ℣. *Viderunt.*

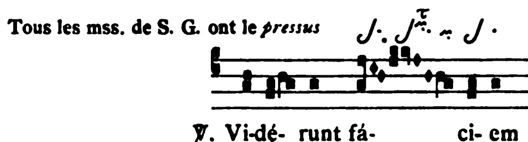
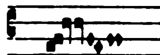


Fig. 285

Ici le *pressus* est dans tous les manuscrits de Saint-Gall, la fusion des deux *virgas* de la notation guidonienne est donc obligatoire.

On remarquera, sur la note *la*, un second *pressus* dans les neumes, et, sur les lignes, la fusion d'un *punctum* et d'une *clivis* (cf. ci-dessus quatrième équivalence 389, 390).

402. — *Dixième équivalence.* — *Fusion de scandicus et climacus.*


Fig. 286

Cette notation carrée répond à trois figures neumatiques anciennes :

1° *A l'apposition de deux virgas.*

Dans ce cas, la notation carrée est la transcription à peu près exacte des neumes anciens.

Voici trois exemples tirés des manuscrits :

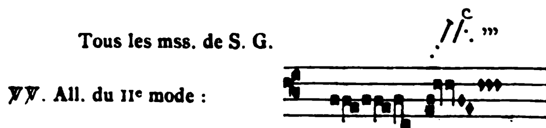


Fig. 287

Tous les mss. de S. G.

℣℣. Allel. du VIII[e] mode

Dñus regná- vit

Fig. 288

Tous les mss. de S. G.

Com. *Revelabitur* et *Viderunt* :

... sa-lu- tá- re

Fig. 289

403. — 2° *A un trigon praebipunctis.*

Tous les mss. de S. G.

℟. G. *Speciosus.*

Fig. 290

Tous les mss. de S. G.

Off. *Reges Tharsis*

... reges A- ra- bum

Fig. 291

404. — 3° *A un pressus.*

L'emploi du *pressus* dans cette figure mélodique est très rare. Cette rareté s'explique, nous l'avons déjà dit plus haut (II. 400), par ce fait que le vrai *pressus* ne comprend que deux notes ; il est l'équivalent d'une *clivis*, et non d'un *climacus* de trois notes. C'est pourquoi il est presque toujours remplacé, dans la plupart des manuscrits, soit par le *trigon*, soit par l'apposition simple des deux *virgas*.

405. — Le tableau suivant donnera une petite idée des variantes d'écriture qui pratiquement réclament la meme exécution, c'est-à-dire la fusion des deux notes à l'unisson.

Alleluia. *Laetatus sum.*

Alleluia. ... ibimus

A. S. G. 376.

B. Presque tous les S. G.

C. S. G. 340.

D. Mss. de Monza.

E. Turin G. V. 20.

Fig. 292

A. — Le codex de Saint-Gall 376 n'emploie que des *apostrophas* sur le groupe de notes *mi fa sol-sol*, à la fin du mélisme alléluiatique et à la fin du verset.

B. — Presque tous les manuscrits de Saint-Gall préfèrent le *trigon*.

C. — Le 340 cependant a deux notations : *trigon* et deux *virgas*.

D. — Les deux manuscrits de Monza font usage de l'apposition des deux *virgas*.

E. — Celui de Turin a deux fois l'apposition sous deux formes, et une fois le *pressus*.

406. — La simple apposition de deux notes est si souvent la forme normale du *pressus*, même dans les meilleurs manuscrits neumatiques, que nous ne voyons aucune raison pour ne pas assimiler ce cas *Fig. 293* aux *pressus* précédents. Le fait que le *pressus* se compose régulièrement de deux notes descendantes, et non de trois, suffit pour expliquer l'usage presque constant de l'*apposition* dans ces circonstances mélodiques.

Il y a donc réellement deux formes authentiques d'écriture pour le *pressus* :

a) Le *pressus-major* ou le *pressus-minor*,

b) L'apposition.

Cette dernière forme est la seule employée dans la notation carrée.

407. — *Onzième équivalence.* — Au sujet de cette équivalence, il y aurait à faire un long travail; car elle embrasse l'étude générale des manuscrits; l'indiquer en quelques lignes est tout ce qu'on peut faire ici.

Voici en quoi elle consiste.

La note épisématique romanienne, dont la durée souple et élastique variait selon les circonstances mélodiques, était appelée quelquefois à représenter *une note réellement double* (II. 82), et alors le *pressus* la remplaçait facilement.

Cet échange se remarque :

a) Soit dans les manuscrits de Saint-Gall, ce qui est assez rare;

b) Soit dans les autres familles de manuscrits, ce qui est assez fréquent.

408. — Échange d'*épisème* et de *pressus* dans les manuscrits de Saint-Gall.

Laon 239

Mss. Sangalliens — Einsied. 121

Off. *Mirabilis*

Al-le- [lúia.]

A — B

Fig. 294

Les manuscrits de Saint-Gall se contentent de l'épisème sur le *sol* et Laon n'a qu'un *a* = *augete*, accolé à cette même note. Seul, Einsiedeln emploie le *pressus*, peut-être le doublement est-il excessif ici, un simple appui prolongé aurait pu suffire.

409. — Échange de l'*épisème* romanien et du *pressus* dans les autres familles de manuscrits.

En dehors des codices sangalliens, l'étude des autres familles, prises en bloc, nous met en face de faits beaucoup plus clairs et plus décisifs. Le *pressus* y remplace souvent, et avec plus d'unanimité, l'*épisème* romanien, spécialement dans les groupes descendants. Encore une preuve que l'*épisème* sangallien est bien l'expression graphique, particulière au grand monastère et à toutes les églises qui l'ont imité, d'une tradition universelle qui se retrouve sous d'autres formes dans l'ensemble des manuscrits grégoriens.

410. — A l'aide du petit tableau suivant, il sera possible de donner une idée de ce fait.

REMARQUE. — Qu'il soit bien entendu que les échanges ou équivalences transcrites ci-dessous ne se trouvent ni régulièrement, ni constamment dans tous les manuscrits, ni toujours et partout dans un manuscrit donné. Il s'agit seulement de constater, sur le point étudié, l'existence d'une tradition rythmique dont les traces apparaissent encore assez abondantes et assez universelles dans les *codices*, pour qu'il soit impossible d'en nier la persistance. Cette tradition est attestée par les transformations de certains épisèmes romaniens en bons et beaux *pressus* de deux notes.

S. Gall | Laon 239 | Verceil 186 | B. M Egerton 857 | Cambrai Monza Ivrée | Mss. Aquitains

1

2

3

Fig. 295

411. — *Première ligne.* — *Saint-Gall. Climacus* ou plutôt *clivis subpunctis*, avec *épisème* sur la deuxième note.

Laon ne traduit pas cet *épisème* par un *pressus*, mais seulement par une note longue accompagnée d'un *a* = *augete*.

Verceil, de notation messine comme Laon, va plus loin; dans ce manuscrit, le *pressus* par *apposition* apparaît en échange de l'*épisème;* il est formé par deux *clivis;* la première légère, la seconde large.

Egerton. Le signe du *pressus* propre à ce manuscrit se montre également à la place de l'*épisème*.

Divers manuscrits italiens et *français* de la famille des *neumes-accents* font usage du *pressus réel* ou de l'*apposition*.

Manuscrits aquitains; il en est de même dans cette catégorie de documents.

Deuxième et troisième lignes. — *Torculus subpunctis* et *pes subbipunctis*. Mêmes observations que pour le *climacus* précédent.

412. — Deux exemples concrets, tirés de pièces grégoriennes, suffiront pour donner plus de précision à ces faits.

Laon 239

S Gall

All. *Laudate pueri*

Version épisème

A

Laudá-te

Pressus

B

Laudá-te

Fig. 296

En dehors des codices de Saint-Gall, de très bons manuscrits en neumes sans lignes, écrivent le simple *climacus;* ils ne connaissent pas l'épisème; d'autres, très bons aussi, remplacent l'épisème romanien par le pressus (ligne B). Quant aux manuscrits sur lignes, ils donnent ordinairement la préférence au *pressus*, qui a persévéré dans la version traditionnelle actuelle.

413. — Dans l'exemple suivant, c'est au contraire la version

sans *pressus* qui a triomphé, on ne sait pourquoi, car le cas est le même.

Laon 239

S. Gall

Com. *Exsultavit* A

et occúr- sus e-ius.

» » B

e-ius.

» » C

e-ius.

Fig. 297

Tous les manuscrits sangalliens ont l'épisème sur le *sol;* Laon ne manque pas de joindre l'*a* à cette même note.

L'étude d'autres écoles graphiques est des plus curieuses. La version A, avec note longue sur le *sol*, apparaît dans des manuscrits neumatiques très anciens et de très bonne marque, mais c'est un vrai *pressus* qui allonge cette note — version B. Or, comme cette notation se retrouve dans un assez grand nombre de documents de toute provenance — Italie, France, Normandie, Angleterre, pays d'écriture messine, Belgique, Aquitaine — il est impossible de ne pas reconnaître dans ce *pressus* une équivalence très claire de l'épisème sangallien et de l'*a* de Laon. C'est un cas fort intéressant de cette tradition rythmique, primitive, et universelle, dont nous avons signalé plus haut l'existence (II. 59 et ss).

414. — D'un autre côté, de très bons et de très anciens manuscrits également de tous pays, reproduisent fidèlement le *pes subbipunctis* de Saint-Gall et de Laon, mais sans les lettres et les signes rythmiques, car ils les ignorent. Naturellement les manuscrits sur lignes suivent leurs modèles, et ainsi s'explique la

version C, plus fréquente, en somme, que les versions A et B, ce qui n'ajoute rien à sa valeur.

Quelle était, à l'origine, l'interprétation de cette troisième notation? On peut affirmer sans témérité, que, malgré l'absence de signes rythmiques, elle était conforme à la version des manuscrits rythmiques, et cela, grâce à la tradition orale, qui suppléait efficacement à l'insuffisance des indications écrites, tant rythmiques que mélodiques. Mais quelles garanties d'exactitude et de durée peut offrir une aussi fragile tradition, si l'écriture ne vient pas promptement la préserver de l'erreur et de l'oubli? Sans aucun doute, pour le cas étudié ici, le souvenir de l'appui prolongé sur le *sol* s'est vite perdu, et l'interprétation primitive a fini par disparaître entièrement pour tous ceux qui n'avaient sous les yeux que la version C.

415. — L'équivalence fréquente de l'*épisème sangallien* et du *pressus* une fois bien constatée, deux conséquences pratiques en découlent directement :

1° L'*épisème* romanien a parfois la valeur, la durée d'une note longue de deux temps;

2° Le *pressus*, à son tour, *ne vaut que pour un seul son double;* les deux notes qui le composent n'admettent pas de répercussion, elles doivent être fusionnées en un seul son.

416. — Il serait aisé de prolonger cette liste des équivalences; celles-ci suffisent pour permettre de formuler les règles suivantes, en se plaçant au point de vue de la notation carrée actuelle.

Première règle. — Lorsque deux groupes se rencontrent sur la même corde, les deux notes à l'unisson forment *pressus*, et doivent être exécutées par *fusion* en un seul son de deux temps simples.

REMARQUE. — Cette règle n'a son application que si les groupes sont très rapprochés l'un de l'autre. Un écartement notable indique qu'une répercussion doit être faite sur la première note du second groupe. Exemple.

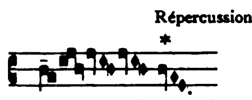


Fig. 298

417. — *Deuxième règle.* — En cas de fusion, l'*ictus rythmique* tombe toujours sur la dernière note du premier groupe, c'est-à-dire sur la première des deux notes fusionnées.

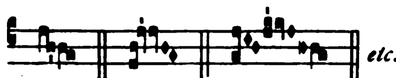


Fig. 299

418. — *Troisième règle.* — Elle concerne la note qui suit le *pressus*. La longueur du *pressus* ne porte que sur la première note ; celle-ci seule est toujours double. La note qui suit le *pressus* n'est pas longue par elle-même, elle ne l'est que par position.

En conséquence :

a) Si le *pressus*, au centre d'une phrase, est suivi d'une note, d'un groupe, ou d'une syllabe qui demandent à être chantés immédiatement, par *juxtaposition* ou même par *enchaînement*, la troisième note du *pressus* est brève ou ordinaire.

Tels les deux *do* dans ce passage.

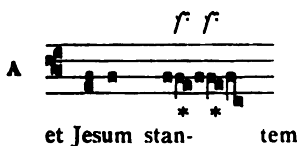


Fig. 300

Tel le *ré* dans le mélisme :



Fig. 301

b) Si le *pressus* est à la fin d'une *phrase* ou d'un *membre de phrase*, la deuxième note est toujours longue par le fait de sa position : elle est suivie du point d'allongement.

Telle la dernière note de l'exemple B ci-dessus (Fig. 301).

Il en est ordinairement de même à *la fin d'une incise ;* mais ici il y a des exceptions ; c'est à la notation de trancher ces incertitudes par la présence ou l'absence *du point.*

§ 2. — Le sigle romanien *co* = conjungatur.

419. — Parmi les sigles romaniens énumérés ci-dessus (II. 114), il y en a un qui a pour but unique d'indiquer cette fusion de deux notes en une seule formant *pressus;* c'est le sigle *co*, qui signifie *conjunctim* ou *conjungatur*. On ne le trouve qu'à la rencontre de deux groupes se soudant à l'unisson. Rarement, très rarement, il est placé sur le *pressus-major* *co* *Fig. 302* où il marque l'union intime des deux premières notes. Là, il est superflu, car la jonction graphique de la *virga* et du *pressus* suffit pour indiquer leur fusion.

Quelques exemples de son emploi.

a) *Clivis et clivis* formant *pressus.*

Eins. 121. *co*

Off. *Portas caeli* Dó- mi- ni

Fig. 303

b) *Torculus et clivis* formant *pressus.*

Eins. 121. *co*

Intr. *Dicit Dñus : Sermones* altá- re me- um

Fig. 304

c) *Torculus et clivis* formant *pressus.*

Hartker S. G. *co*

℟. *Sancta et immaculata* Sancta et

Fig. 305

Le même sigle est en usage, si la *clivis* finale *Fig. 306* est remplacée par un *pressus-minor* *Fig. 307*.

Le passage suivant est extrait du verset responsorial du deuxième mode ; plus de quatorze fois ce trait mélodique est noté avec le signe *co* dans le codex d'Hartker :

Hartker

... o u a e.

Fig. 308

420. — Voici maintenant deux *virgas* réunies par le *conjungatur*.

d) *Podatus et clivis* formant *pressus*.

Hartker.

℟. *O vos omnes* ... per vi- am

Fig. 309

Hartker.

℟. *Sicut ovis* ad occi-si- ó- nem...

Fig. 310

e) *Podatus et pressus minor*.

Hartker.

Aña. O quantus luctus

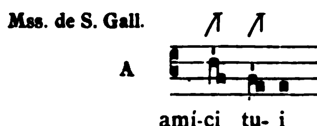
Fig. 311

§ 3. — De la diérèse du pressus.

421. — On ne peut passer sous silence un fait de composition grégorienne qui semble, au premier abord, en contradiction avec la *fusion* des notes telle qu'elle vient d'être enseignée.

C'est le fait de la *diérèse*, ou disjonction de deux groupes formant *pressus*, qui s'opère dans le but de placer deux syllabes sur ces deux groupes ainsi séparés ; ou inversement, ce qui soulève la même difficulté, le fait de la réunion ou *crase* de deux groupes, primitivement disjoints, en un seul *pressus* sur une seule syllabe.

℟. G. du IIe mode.



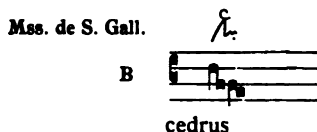


Fig. 312

Le rythme A ne doit-il pas être le type du rythme B? Ceci paraît tout indiqué ; il convient de conserver le même rythme dans les deux passages, de rythmer par conséquent *ce-drus* avec répercussion ictique sur la deuxième note du *pressus* :
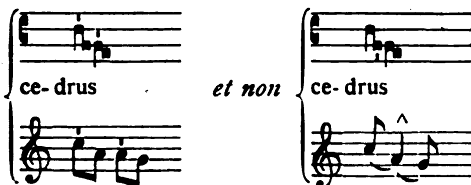


Fig. 313

422. — Cette raison de convenance, qui souvent n'est pas à rejeter, n'a pas, dans l'espèce, grande valeur, si on veut bien

étudier de plus près cette mélodie, ainsi que les principales modifications qu'elle subit sous l'influence des différents textes (1).

S. Gall   Laon 239

A
ꝶ. G. *Tollite*
prín- ci- pes. ... ci- pes.

B
ꝶ. G. *Nimis honorati*
amí- ci tu- i. ...ci tu-

C
ꝶ. G. *Domine Deus*
convér- te ... te

Fig. 314

La première mélodie A nous semble la version primitive et régulière : il serait inopportun d'exposer ici les raisons qui militent en faveur de cette opinion.

Quant aux versions B et C qui en dérivent, il est tout à fait impossible de déterminer quelle est la plus antique ; impossible, par conséquent de dire, si le *pressus*, ligne C, est la *crase* des deux *clivis* distinctes, ligne B, ou si, au contraire, ces deux *clivis* B sont le résultat d'une disjonction ou diérèse du *pressus* C, qui serait plus ancien.

Quoi qu'il en soit de cette antériorité, la différence mélodique entre ces trois versions demeure. Or si le compositeur se croit autorisé à de tels changements *mélodiques*, qui en entraînent nécessairement de *rythmiques*, — comparez, par exemple, lignes A et B — on ne voit pas pourquoi on serait forcé de maintenir le même rythme entre les clivis /\ /\ *Fig. 315*, ligne B, et les deux clivis fusionnées de la ligne C.

(1) Cf. le tableau complet de l'adaptation de ces textes, *Paléogr. Music.* t. 4, p. 35.

Ainsi se trouve, pour le cas en litige, sinon renversé, du moins fortement ébranlé, ce subtil et spécieux argument tiré de l'unité d'un même rythme.

423. — Mais il y a mieux : la notation des manuscrits accuse très clairement une différence de rythme entre ces deux passages.

Si la notation carrée peut laisser quelque doute sur le rythme des *clivis*, ligne C, à cause de la ressemblance parfaite avec les *clivis*, ligne B, la notation neumatique ne laisse place à aucune hésitation : elle donne deux écritures bien distinctes, une pour chaque cas.

En B, les deux *clivis*, syllabes *ci* et *tu*, sont marquées de l'*épisème romanien* sur la première note ; il faut donc un ictus rythmique sur cette note.

En C, il n'y a plus qu'une seule *clivis* dont la seconde branche est liée au signe *pressus ;* de plus, sur la première note de la *clivis*, on voit un *c* (*celeriter*) au lieu du trait, signe d'appui, de retard.

Les indications rythmiques messines sont conformes à celles de Saint-Gall.

Ces deux *clivis* doivent donc être réunies en un seul son sur la note qui leur est commune, c'est-à-dire exécutées sous la forme de *pressus*.

424. — Autre exemple tiré du même type mélodique.

S. Gall Laon 239

c

A

℟. G. *A summo*

e- ius e- ius

B

℟. G. *Dne Deus*

nos nos

Monza *a*)

» *b*)

» *c*)

Fig. 316

Ligne A. — Distinction du *porrectus* et de la *clivis* qui suit, à cause des deux syllabes : cette version mélodique est, sans aucun doute, la version primitive.

Ligne B. — *Crase* de ces deux groupes pour former un *pressus*, car il n'y a plus qu'une seule syllabe. La notation neumatique, comme dans le cas précédent, emploie le signe propre de la fusion, à savoir le *pressus*, au lieu de la *clivis*. Cette modification est utile pour la clarté de la notation, mais elle n'est pas nécessaire; car souvent la *clivis* rapprochée du groupe précédent remplit le rôle de *pressus*, comme on peut le voir dans la variante *c*) des manuscrits de Monza.

Les cas de *crase* ou de *diérèse* entre groupes se suivant sur le même degré sont très rares dans les vieilles pièces grégoriennes, ils deviennent plus fréquents dans les morceaux de composition plus récente, tels que les *Kyrie*, les *Gloria*, etc. Il est tout naturel de chanter les *pressus-crases* qui se trouvent dans ces mélodies comme ceux qui se trouvent dans l'antique répertoire, c'est-à-dire en fusionnant les deux notes de jonction.

ARTICLE 8. — VALEUR ATTRACTIVE DES PRESSUS.

425. — *Les pressus* constituent pour le chant grégorien des *points d'appui rythmiques* très importants sur lesquels il se pose pour assurer sa marche.

En cette qualité, les *pressus* ont la vertu :

a) D'attirer à eux les notes et les groupes qui les précèdent;

b) Et de s'attirer entre eux.

Cette propriété naturelle est sanctionnée par la notation des manuscrits rythmiques de Saint-Gall et de Metz.

§ 1. — Vertu attractive du pressus sur les notes qui le précèdent.

426. — En règle générale, les codices rythmiques emploient devant le *pressus* la forme légère ou ordinaire des neumes.

Exemples :

All. II. Mode — no- bis

All. IV. Mode

Grad. I Mode

Trait II. Mode — ou — jamais

Grad. VII. Mode

Trait II. Mode

Fig. 317

Cette vertu rétroactive peut ne s'étendre qu'à une seule note, si un appui important se trouve immédiatement en avant.

Exemple :

Alle-lú-ia

Fig. 318

première *clivis* — syllabe *ia* — est surmontée d'un épisème ›ntal et même d'un *t* = *tenete*. De son côté, le codex 239 de représente ce même groupe par une *clivis* longue : deux *ums longs*, avec un *a* = *augete* entre eux (II. 117. Fig. 109). ıuance de cette nature ne peut être enseignée que par les scrits rythmiques; preuve manifeste de leur nécessité pour ir une exécution vraiment traditionnelle des mélodies gré- ınes.

§ 2. — Vertu attractive des pressus entre eux.

— Très souvent deux, trois ou quatre *pressus*, ou même age, séparés par quelques notes, se succèdent dans la ıélodie :

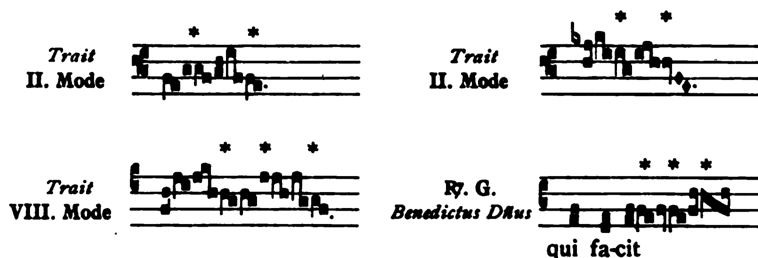


Fig. 319

Ces *accents-pressus* s'attirent réciproquement dans l'exécution ; cette attraction mutuelle ne permet aucun arrêt sur les notes qui les relient. C'est ici surtout que les *pressus* peuvent être comparés à des colonnes solides sur lesquelles repose la construction rythmique. Les notes intermédiaires sont comme les arceaux qui les réunissent ; elles doivent être émises d'une seule volée, pour ainsi dire, naturellement, sans aucune prolongation, mais aussi sans précipitation, en laissant à chacune la valeur légère d'un temps simple.

428. — Le *trigon*, l'*apostropha*, s'entremêlent aussi avec les *pressus*, et produisent à peu près les effets que l'on vient de décrire.

Un seul exemple :

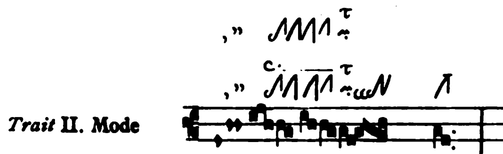
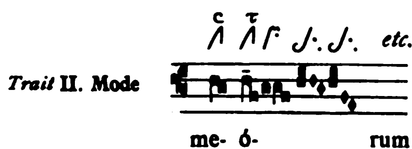


Fig 320

Nous ne disons rien du *trigon* (.·.) car dans la notation guidonienne, et même parfois dans la notation neumatique, il se confond avec le *pressus*.

§ 3. — Exceptions à la loi d'attraction des pressus.

429. — Il y a des exceptions à cette loi, l'étude des manuscrits rythmiques peut seule nous les apprendre.



me- ó- rum

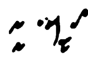
Fig. 321

Le manuscrit de Laon 239 est conforme à Saint-Gall ; de même Milan E. 68 ; Verceil 186 a la seconde *clivis* longue, mais il varie pour la première.

D'après la règle générale, les deux *clivis* qui précèdent le *pressus* devraient être légères ; les manuscrits rythmiques nous apprennent que la première seule a ce caractère ; car la seconde est marquée du trait romanien ou du *t* (*tenete*). Les Écoles messine et italienne de Como sont conformes à ces indications. Cette nuance artistique et délicate ne saurait être devinée, il est utile de la marquer dans la notation par le trait au-dessus de la première note de la *clivis*, c'est ce qui a été fait.

Autre exemple :

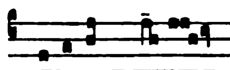
Laon 239



S. Gall



Off. *Populum humilem*



quóni- am quis

Fig. 322

430. — La loi générale d'attraction des *pressus entre eux* subit aussi des exceptions.

En réalité, la forme graphique des motifs mélodiques ne suffit pas pour en fixer l'interprétation rythmique, le recours aux manuscrits rythmiques est toujours indispensable. Soit le motif suivant :

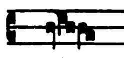


Fig. 323

qui se trouve répété *à différents intervalles* : ex. A ci-dessous; ou *à l'unisson* : ex. B.

A: Mazarine 384, Laon 239, S. Gall, ℟. G.

c

a

Fig. 324

B: Mazarine 384, Laon 239, S. Gall

a e

Fig. 325

431. — Ces motifs doivent-ils se succéder sans *mora vocis*, sans disjonction; ou bien admettent-ils un *retard de la voix* sur la dernière note, la plus basse?

Chaque fait doit être étudié à part; car le compositeur reste toujours libre de traiter ces motifs comme il l'entend : libre de les unir, libre de les désunir, selon l'expression particulière qu'il veut leur donner, selon le rôle spécial qu'ils jouent dans l'ensemble de la phrase.

Or voici ce que disent les manuscrits pour les deux exemples proposés.

432. — Exemple A (Fig. 324). Il appartient aux répons-graduels du cinquième mode : *Specie tua*, *Diffusa est*, *Misit Dominus*, *Respice*.

Une *mora vocis* assez importante — double — est indiquée après chaque motif :

a) Par les *espaces blancs* à peu près respectés dans les quelques manuscrits qui en font usage;

b) Par l'*x* qui, dans les manuscrits sangalliens, est écrit après chaque motif. Le codex 359 de Saint-Gall, le meilleur, est aussi le plus explicite; enfin

c) Par le *t* du manuscrit de Laon, qui, lui aussi, est répété obstinément après chaque motif.

La tradition rythmique est donc manifeste. Cette phrase magnifique, exécutée comme nous l'avons notée conformément aux manuscrits, s'élève majestueusement, se déroule et se repose avec une tranquille sérénité.

433. — Tout au contraire, l'exemple B (Fig. 325) doit être chanté avec plus de vivacité, en observant la règle d'attraction des *pressus*.

En effet, *les espaces blancs* deviennent indécis, variables. Bien plus, la *virga* qui, ex. A, commence chaque motif, se rapproche souvent du groupe précédent pour se joindre à lui.

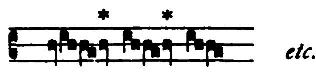

etc.

Fig. 326

De plus, toutes les lettres rythmiques de longueur — *x*, *t* — disparaissent. Quelques *c* = *celeriter* seulement, placés sur la *clivis*, indiquent la légèreté de la première note. Et même, dans Laon, on remarquera que la *clivis* du premier groupe est jointe en *porrectus* à la *virga* suivante.

L'ensemble de ces indications est très clair, et l'intime union des différents motifs doit être la loi de l'interprétation.

434. — Si l'on faisait ici l'histoire de ces motifs et de leurs différents emplois esthétiques, on aurait à montrer comment, grâce à leur similitude, l'oubli de la tradition se répand peu à peu dans les manuscrits, et comment la confusion la plus complète entre les deux exécutions — liée ou disjointe — en a été le résultat.

435. — On classe ordinairement les *pressus* parmi les *neumes d'ornement*, c'est à tort, croyons-nous. Le *pressus* n'est pas un

ornement musical, du moins au sens actuel de ce mot, qui éveille souvent l'idée d'une addition faite à la mélodie déjà constituée, pour la rendre plus gracieuse, plus agréable, addition qu'au besoin on pourrait retrancher sans nuire à l'ossature mélodique.

Non, les *pressus* appartiennent à l'ossature même de la mélopée; ce sont des accents rythmiques longs, souvent forts ; plus haut ils ont été comparés à des colonnes qui soutiennent l'édifice du rythme.

Si, à leur sujet, on parle d'ornement, ce ne peut être que dans le sens qu'ils donnent du relief à la mélodie, et sont l'une des causes les plus efficaces de sa beauté.

Exercice XXXI.

Sur le pressus. 1.

436. — L'analyse rythmique des exercices XXXI et XXXII est suffisamment indiquée par les figures chironomiques et dynamiques qui surmontent la transcription moderne. Avant de chanter, l'élève, déjà habitué à cette décomposition de la phrase musicale, devra en rendre compte en détail au maître. En chantant, au contraire, il devra faire la synthèse de tous les éléments de la phrase, en réunissant dans un unique et harmonieux ensemble tous les mouvements rythmiques et dynamiques. Que les nuances soient de vraies *nuances*, c'est-à-dire délicates, presque insensiblement graduées, soit dans les montées, soit dans les descentes de la mélodie. Enfin que les gestes soient sobres, discrets, surtout dans les ascensions mélodiques, où l'on serait facilement tenté de les développer davantage.
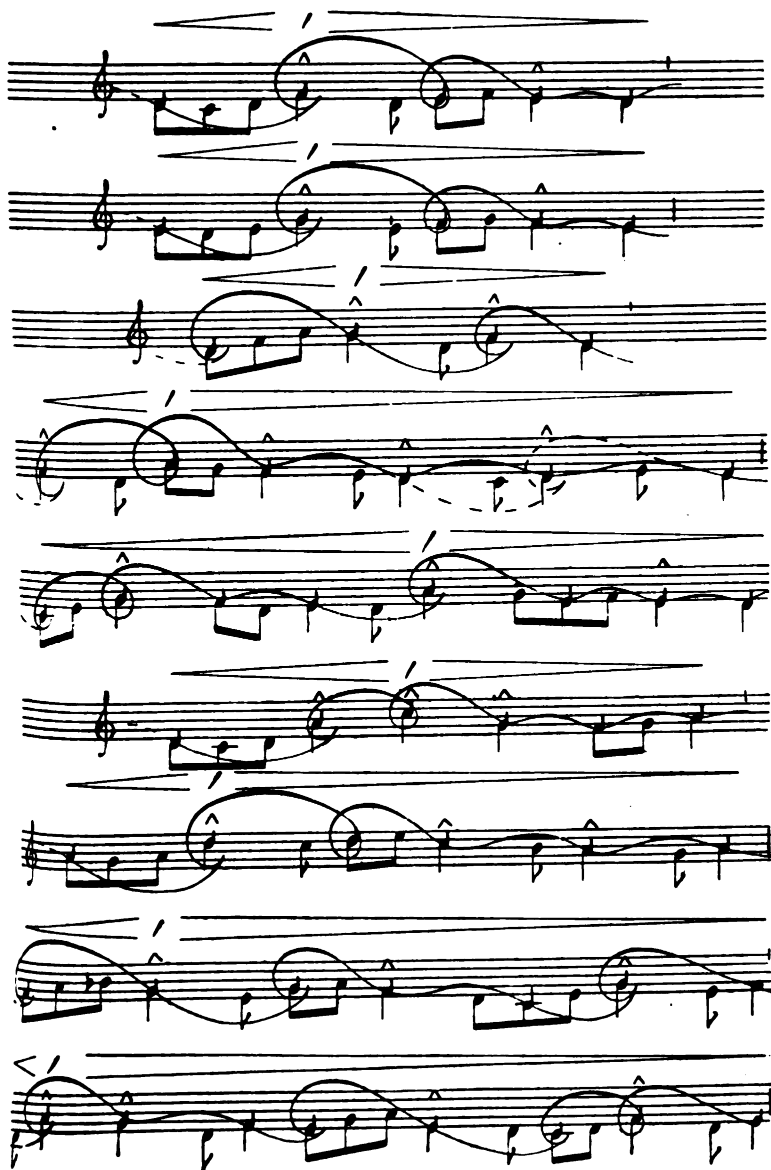
I. Mode.

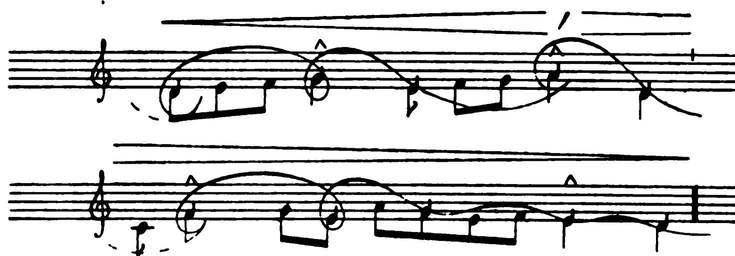
a a a a

a a a a a

a a a a

Même exercice, transcription musicale.
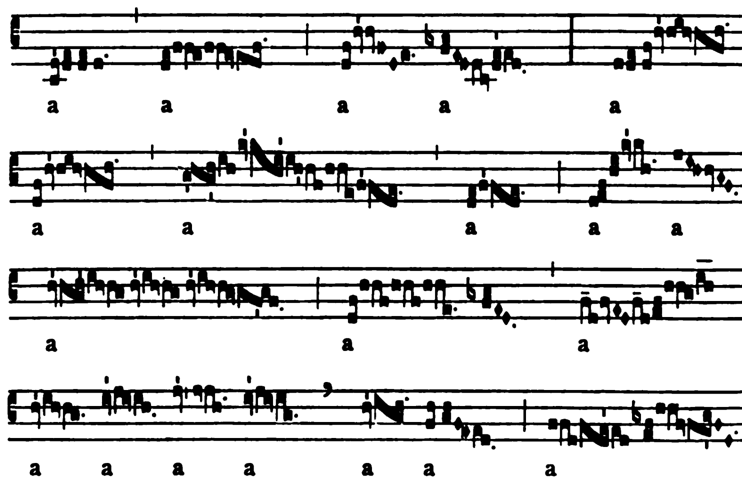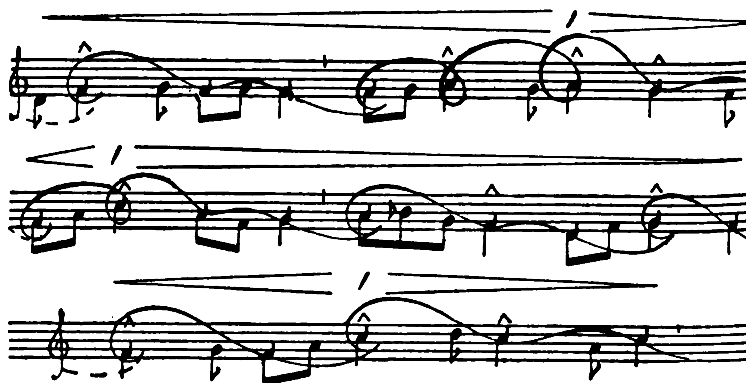




EXERCICE XXXII.

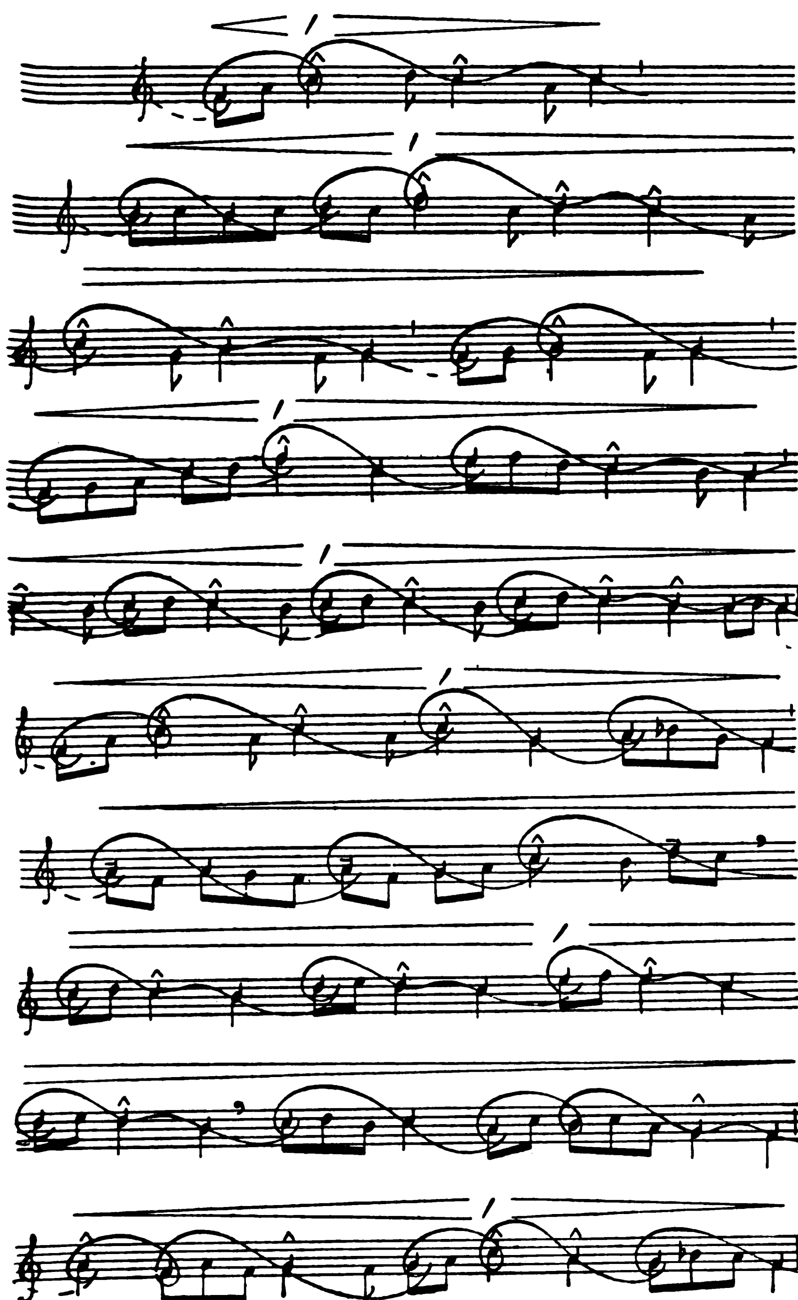
Sur le pressus. 2.

V. Mode.



Même exercice, transcription musicale.





CHAPITRE IX.

ÉTUDE ET EXÉCUTION DU STROPHICUS.

437. — L'*apostropha seule* ne se trouve guère, dans nos livres, qu'à l'état d'*apostropha-pressus* (II. ch. VIII), ou d'*apostropha-oriscus*. De cette dernière il sera traité au chapitre X. Il est question ici des *strophicus* proprement dits : *distropha* ou *tristropha*.

ARTICLE 1. — DISTROPHA ET TRISTROPHA SEULES.

438. — *Place sur la portée.* — Les *strophicus* se placent le plus souvent sur les notes *do* ou *fa*, c'est-à-dire au-dessus du demi-ton, et, par exception, sur les autres cordes, *ré*, *sol*, *la*, *si* ♭.

439. — *Répercussion des apostrophas.* — Aurélien de Réomé, au IXe siècle, est très précis. Parlant de la *tristropha* qui se trouve à la fin des versets des introïts du premier mode,

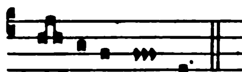


Fig. 327

il dit clairement que ce groupe doit être chanté par une *percussion* trois fois répétée de la voix « *terna gratulabitur vocis percussione.* » GERBERT. *Script.* I, p. 56a.

Même recommandation, mais plus claire encore, pour le verset des introïts du troisième mode : Versus introituum : *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.* Sagax cantor sagaciter intende ut,... duobus in locis scilicet in *decima sexta syllaba*,

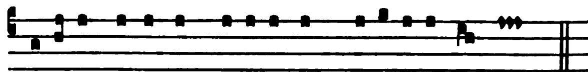


Fig. 328

« et post in *quarta decima*

Fig. 329

trinum, ad instar manus verberantis, facias celerem ictum. » GERBERT. *Script.* I, p. 57. Le chanteur habile est invité par ce texte à faire sur les syllabes *cto* et *per*, surmontées chacune d'une *tristropha*, la triple *percussion* recommandée plus haut ; mais cette fois la dite *percussio* est décrite avec précision : elle consiste en trois coups de voix se succédant, rapides, légers, brefs, à l'instar d'une main qui frappe.

Nouvelle recommandation pour le verset des introïts du septième mode.

Fig. 330

« Quintadecima (syllaba) terna percussione finietur, scilicet *san.* » GERBERT. *Script.* I, p. 58 b.

440. — L'existence de notes ainsi *répétées* dans les mélopées grégoriennes est un fait incontestable : on les appelait *notae repercussae*, et cette expression s'appliquait à la *distropha* et à la *tristropha* à l'unisson. (1)

(1) Guy d'Arezzo, à propos de la formation des neumes par arsis et thésis mélodiques dit :

« ...Motus vocum... fit arsi et thesi, id est, elevatione et depositione : quorum gemino motu, id est arsis et thesis, omnis neuma formatur, praeter *repercussas aut simplices.* » GERBERT. *Script.* II, p. 17 b

Jean Cotton, citant et commentant ce texte de Guy, nous dit : (GERBERT. *Script.* II, p. 263 b.) « Simplicem autem neumam dicimus virgulam vel punctum ; repercussam vero, quam Berno *distropham* vel *tristropham* vocat. »

Autre texte de Guy : (GERBERT. *Script.* II, p. 15 a b.) « Ac summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumae tum *ejusdem soni repercussione*, tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen *etc...* »

Voici le commentaire d'Aribon (GERBERT. *Script.* II, p. 226 b, 227 a) sur ce texte : « Neumae unius soni fiunt repercussione, cum simplices sunt, id est vel una *virgula* (/) vel una jacens (-) vel cum duplices (») aut triplices (»») in *ejusdem soni repercussione*, tum duorum aut plurium connexione fiant. Duorum aut plurium sonorum connexione fiunt omnes neumae, exceptis praescriptis. »

441. — Cette répercussion double ou triple devait être légère, rapide, et partant d'une exécution malaisée. Aussi la conservation de cet artifice vocal semble-t-elle assez difficile à notre époque, du moins pour un chœur nombreux, sans véritable éducation musicale. (1)

Impossible cependant de supprimer ces notes, qui remplissent deux ou trois temps, pour les réduire à une seule note, à un seul temps simple. Agir ainsi serait troubler ou même détruire l'harmonie et les proportions des diverses parties de la construction musicale.

Que faire ?

Trouver un moyen à la portée de tous les chantres, simple, facile, qui se rapproche le plus possible de l'exécution traditionnelle ; on s'est arrêté à celui-ci :

a) Conserver aux *strophicus* la *valeur temporelle* que la notation représente, deux temps à la *distropha*, trois à la *tristropha*, et

b) Relier les deux ou trois *apostrophas* en un son unique accompagné d'un léger *vibrato* qui le distingue de la simple prolongation de la *mora vocis*, ou de la tenue plus compacte et plus ferme du *pressus*.

442. — L'exécution répercutée des *strophicus*, difficile pour les chœurs ordinaires de paroisses, n'est impossible ni aux chœurs bien formés, ni aux solistes. Y revenir, là où les moyens le permettent, serait excellent. Les *notes répétées*, si fréquentes dans l'ancienne musique jusqu'aux XVIIe et XVIIIe siècles, ne sont plus, il est vrai, dans les habitudes modernes ; mais l'oreille se ferait rapidement à cet effet vocal qui n'a rien que de très agréable, s'il est exécuté avec grâce et souplesse, comme on l'indique plus bas.

Les faits suivants viennent à l'appui de l'exécution proposée.

443. — *Inflexions de certaines notes dans les strophicus.* — Il paraît avéré qu'autrefois la rigueur de l'unisson dans les *strophicus* était tempérée par des ondulations de la voix. Certaines notes étaient l'objet d'un fléchissement : au lieu de répéter le *do* ou le *fa*, elles tendaient à sonner le *si* ou le *mi*, un demi-ton plus bas.
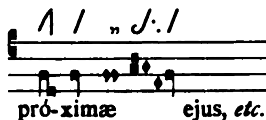
(1) COUSSEMAKER. *Script.* II, p. 305, 308, 309, 311.

Les manuscrits sans lignes et sur lignes nous fournissent des preuves manifestes de ce fait, toujours au moyen d'équivalences de notation.

Deux exemples seulement :

S. Gall 339

Off. *Offerentur regi*



Einsied. 121
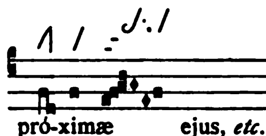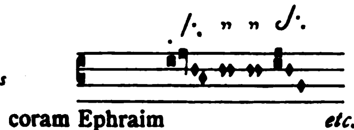


Fig. 331

S. Gall 339

℟. G. *Hodie scietis*



S. Gall 359
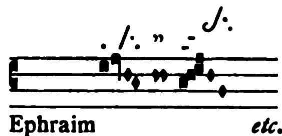


Fig. 332

444. — L'explication de ce fait est assez naturelle, si l'on veut bien se reporter à l'époque où la notation était encore écrite *in campo aperto*. Alors l'élève apprenait son chant *ex auditu ;* il n'avait qu'à répéter exactement ce que le maître chantait.

Pour le notateur, la chose se compliquait ; il devait à l'audition, écrire et fixer sur le parchemin ce qui avait été entendu. S'il s'agissait de quintes, de quartes, de secondes, tout était facile. Mais ce travail devenait plus délicat, lorsque la voix faisait entendre quelques-uns de ces intervalles indécis, subtils, qu'il faut plutôt attribuer à des vibrations ou à de simples ondulations vocales qu'à des intervalles diatoniques précis.

Comment noter ces inflexions? Le maître lui-même, interrogé, serait embarrassé pour indiquer la notation de telles nuances. De là, pour les notateurs, des hésitations, des essais, qui se trahissaient dans les manuscrits par les variantes légères signalées

dans les exemples précédents, variantes qui, pour nous modernes, sont des indications précieuses de l'aisance, de la flexibilité de la voix dans les *strophicus.*

Le *vibrato ondulé* conseillé plus haut (II. 441) tend à imiter un peu ces fléchissements de la voix et à se rapprocher ainsi de la pratique traditionnelle.

445. — *Durée des strophicus.* — On doit bien prendre garde de ne pas prolonger au delà de deux ou trois temps les *distrophas* ou les *tristrophas :* mieux vaudrait les abréger : ce sont des notes légères qui demandent une grande agilité de la voix.

446. — *Place de l'ictus rythmique.* — On doit appliquer aux *distrophas* et aux *tristrophas* la règle générale de tous les groupes : l'*ictus* rythmique se place sur la première note (II. 263).

Cette règle comporte des exceptions qui s'appliquent également aux *strophicus.*

La *tristropha* peut, dans certains cas, recevoir un second ictus rythmique sur la troisième *apostropha* (II. 480).
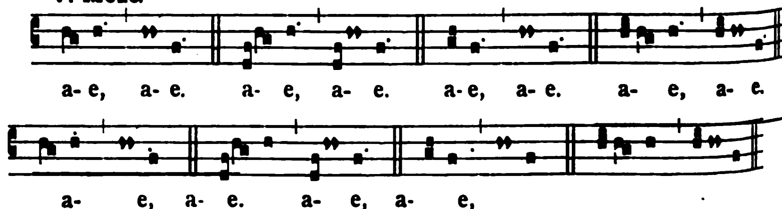
447. — *Intensité.* — Elle dépend encore, comme pour les groupes ordinaires, de la place, du rôle des *strophicus* dans la phrase musicale, et aussi de la valeur intensive de la syllabe qui les supporte.

EXERCICE XXXIII.

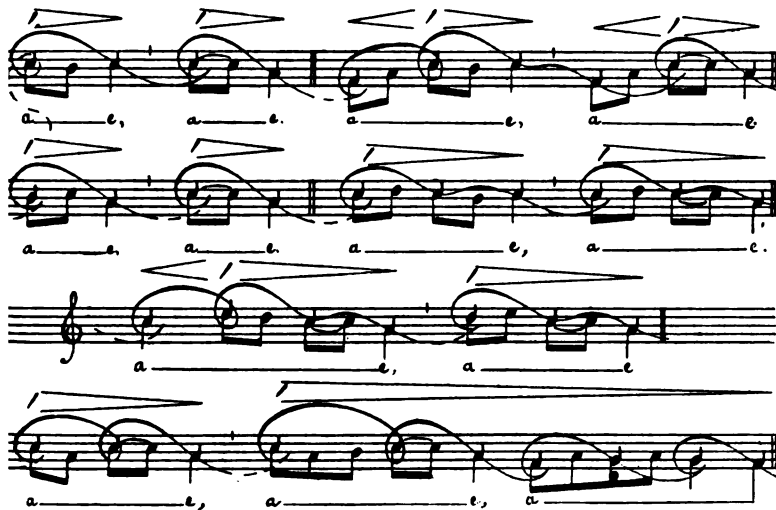
Distropha seule.

448. — Cet exercice est divisé en petits membres fermés par une double barre, afin que chaque membre puisse être répété par l'élève autant de fois qu'il sera nécessaire. La première incise des quatre premiers membres est disposée de manière à préparer et à rendre plus facile l'émission de la *distropha* qui se trouve dans la seconde incise.

V. Mode.



Même exercice, transcription musicale.



ARTICLE 2.

RÉPERCUSSION DES DISTROPHAS ET DES TRISTROPHAS.

449. — Si la répercussion vive, alerte, de chaque *apostropha* dans les *strophicus* est difficile pour un chœur ordinaire, il n'en est plus de même s'il s'agit simplement de distinguer les groupes de *strophicus* qui se suivent, par une répercussion sur la première *apostropha* de chaque groupe : cette répercussion ne se présente plus que de deux en deux, ou de trois en trois temps simples. Il n'est plus besoin, pour produire cet effet, d'une grande agilité de la voix, ni d'une grande science de la vocalise.

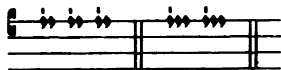


Fig. 333

La reprise très légère, sur la note ictique, de chaque *distropha* ou *tristropha* doit être le résultat d'une modification intensive, d'un renflement doux, élastique, dans l'unique poussée d'air qui doit réunir et soutenir toute la série des *strophicus.* Cette poussée doit être conduite avec une très grande douceur, surtout sur la

note ictique où elle doit augmenter de volume, mais sans duret sans violence, sans la moindre secousse.

450. — Cette répercussion gracieuse du même son a quelqu analogie avec les passages mélodiques où la répétition d'un même voyelle se fait à l'unisson :

Tr. *Audi filia*

tu- um...

Intr. *Exspecta*

cor tu- um...

℟. G. *Diffusa est*

in lá- bi- is...

Fig. 334

avec cette différence toutefois que, dans l'exécution des *strophicus* la répercussion sera plus délicate, plus fine encore que dans ce exemples.

451. — Il faut éviter surtout d'alourdir les groupes soit par u appui pesant, soit par un allongement sur la note ictique ou su l'ensemble des *strophicus*. Afin d'en apprécier la juste durée o peut employer le procédé suivant :

Chanter d'abord : a- a- a *Fig. 335* au lieu de a- a- a *Fig. 336*

Chanter d'abord : a- a- a *Fig. 337* au lieu de a- a- a *Fig. 338*

puis, peu à peu, diminuer l'intervalle de seconde, supprimer le ♪ et arriver ainsi à l'unisson.

Exercice XXXIV.

Répercussion de distropha et de tristropha.

V. Mode.

a- e, a- e, a- a- e. a- e, a- a- e.

a- a- a- e, a- a- a- e, a- a.

Même exercice, transcription musicale.

a— e, a— e, a— a— e

a— e a— a— e

a— a— a— e, a— a— a— e

a— a—

ARTICLE 8. — MÉLANGES DE STROPHICUS ET DE VIRGAS.

452. — On peut distinguer deux cas :

1° *Virga* devant *strophicus* :

Fig. 339

2° *Virga* entre deux *strophicus* :

Fig. 340

§ 1. — Virga devant un strophicus.

453. — Une *virga* seule devant un *strophicus* vaut *environ* d
temps simples, ainsi que l'indique le point qui la suit. On
environ, parce que la valeur de ces deux temps doit être pl
réduite qu'amplifiée.

Une répercussion s'impose sur la première note du *stroph*
qui suit.

Cette prolongation de la *virga* est indiquée d'abord par
manuscrits rythmiques.

Dans les codices sangalliens la *virga* ainsi placée est touj
surmontée de l'épisème romanien, et souvent du *t* (*tenete*) d
Laon 239.

Laon 239

S. Gall

℟. G

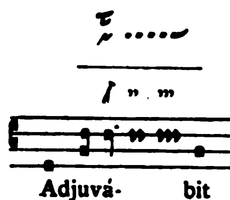


Fig. 341

Laon 239

S. Gall

℟. G. Vᵉ mode

Cadence finale

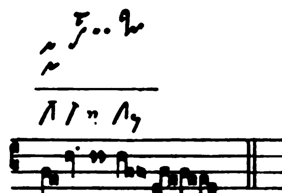
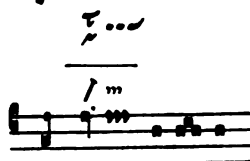


Fig. 342

Laon 239

S. Gall

Intr. *Omnia quæ...*



et fac no-bis-cum

Fig. 343

454. — La séparation graphique et pratique de la *virg*
déduit aussi, dans certains cas, de l'adaption des différents te

à ces mélodies. L'intonation du ℟. G. *Juravit,* donné plus haut, en est un exemple très frappant.

Laon 239

S. Gall

℟. G. Ju- rá- vit
℟. G. Exal- tá- bo te
℟. G. Bene- dí- ci- te

Fig. 344

La première note de la *tristropha* est nettement détachée dans les deux derniers exemples, puisqu'elle porte syllabe ; on peut donc, dans le premier cas, *Juràvit,* la chanter avec reprise.

455. — Certaines classes de manuscrits, aquitains, bénéventins, espagnols, messins, au lieu de *fa* pour la première note, écrivent *mi.*

Ju- rávit
Bene- dícite

Fig. 345

Les manuscrits de l'École sangallienne donnent tantôt une *virga,* tantôt un *punctum planum,* ce qui prouve l'incertitude de l'intonation.

Laon, qui écrit toujours un *punctum* long, a un *t* (*tenete*) sur ce *punctum* au Grad. *Eripe me.*

§ 2. — Virga entre strophicus.

456. — Quelques exemples vont suffire :

a) Off. *Anima nostra*

... láque- [*e e*] us... liberá- ti [*i i i*] sumus

b)

Intr.

Tibi di-xit

c)

Off.

Reges Tharsis

d)

Off. *Mihi autem*

... nimis

Fig. 346

Là aussi, la répercussion est nécessaire, tant sur la *virga* longue que sur la *tristropha* qui suit.

457. — *Intensité.* — En règle générale, la *virga* longue, ainsi encadrée, a plus de force que les *strophicus*, le mouvement intensif peut donc être indiqué ainsi :

a- e

a- e

Fig. 347
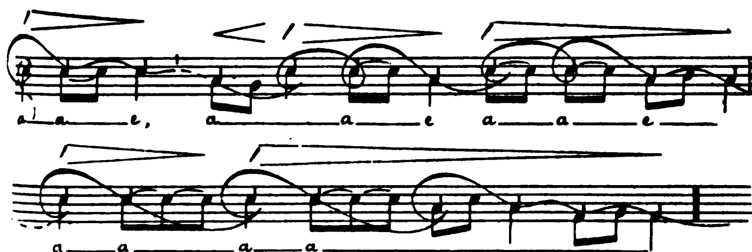
EXERCICE XXXV.

Mélanges de strophicus et de virgas.

V. Mode.

a- a- e, a- a- e, a- a- e. a- a- a- a- a.

Même exercice, transcription musicale.



ARTICLE 4.

STROPHICUS PRÉCÉDÉS OU SUIVIS DE GROUPES A L'UNISSON.

458. — Les exemples suivants feront bien comprendre les cas dont il s'agit :

A. Exemples de *strophicus précédés* de groupes à l'unisson.

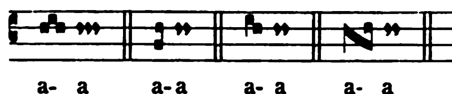


Fig. 348

B. Exemples de *strophicus suivis* de groupes à l'unisson.
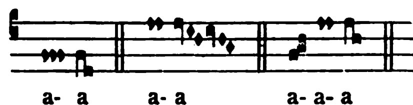


Fig. 349

C. Exemples de *strophicus* à la fois *précédés* et *suivis* de groupes à l'unisson.

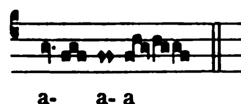


Fig. 350

Ce dernier exemple n'est que la réunion des deux précédents.
Il faut fixer l'exécution pratique de ces différents cas.

459. — Quelques-uns, sous prétexte de facilité, demandent que ces trois ou quatre notes à l'unisson soient réunies dans un seul son prolongé. Il est impossible d'adhérer à ce sentiment.

Une longue expérience pratique nous convainc, chaque jour davantage, que

Pour obtenir l'ensemble des voix,

Pour éviter une confusion rythmique toujours pénible à entendre,

Pour rentrer en possession d'un effet esthétique vraiment grégorien, il est nécessaire de distinguer, plus qu'on ne l'a fait jusqu'ici, le *strophicus* et les groupes, au moyen de douces et délicates ondulations ou reprises du son.

Rien, en effet, n'est plus antirythmique, plus antigrégorien et, disons-le, *plus difficile en pratique*, que ces longues traînées de notes à l'unisson qui, semblables à des digues, arrêtent et brisent le cours ondulé du fleuve rythmique. Elles sont, du reste, à première vue, contraires à l'aspect de la notation neumatique.

Deux exemples :

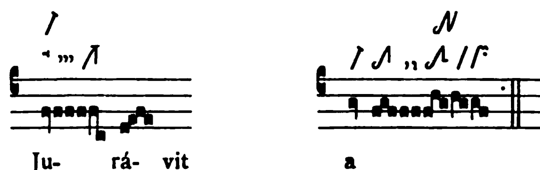


Fig. 351

La seule comparaison graphique des neumes-accents et de la notation carrée suffit à prouver combien les premiers sont supérieurs, *en clarté rythmique*, à la notation sur lignes. D'un côté, parfaite distinction graphique de chaque groupe, de sa nature, de son rôle ; de l'autre, confusion, resserrement des groupes et de leurs éléments.

La notation adéquate serait celle-ci :

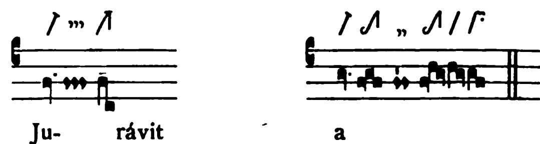


Fig. 352 *Fig. 353*

460. — On peut sans crainte poser ce principe, que les mélodies grégoriennes n'admettaient jamais une prolongation de plus de deux ou trois temps simples sur la même corde. Dès qu'une succession de quatre, cinq ou six notes à l'unisson se présentait, on avait affaire à quelque répercussion : les anciens n'auraient rien compris à l'amoncellement de tant de notes en un son unique sans subdivision rythmique.

Si donc la répercussion de chaque note était autrefois en usage dans la *distropha* et la *tristropha;*

Si, aujourd'hui encore, on s'entend pour faire cette répercussion au moins sur la première note de châque *strophicus*, nous pouvons en conclure que la répercussion, si appréciée des maîtres grégoriens, se faisait dans les rencontres de groupes et de *strophicus.*

Mais il faut voir de plus près cette question pratique, à la lumière des notations rythmiques.

§ 1. — Strophicus précédés de groupes se terminant à l'unisson du strophicus.

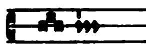


Fig. 354

461. — En ce qui concerne le *strophicus*, une répercussion est exigée sur la première *apostropha*, et, sur cette note, se place l'ictus rythmique (II. 446) ; c'est la règle générale avec les exceptions qu'elle comporte.

462. — Quant au groupe qui précède, l'examen des manuscrits nous apprend qu'il peut être, selon les cas, traité

Soit en *groupe-temps*, c'est-à-dire sans ictus rythmique sur sa dernière note,

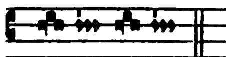


Fig. 355

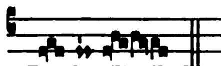


Fig. 356

Soit en *groupe-rythme*, avec ictus rythmique long sur la dernière note,

Laon 239

S. Gall

℟. G. *Anima* no- stra
℟. G. *Fuit* ho- mo

Fig. 357

L'*x* et l'épisème placés dans Saint-Gall après le *torculus*, et *t* (*tenete*) adjoint à la dernière note du même groupe dans Laon indiquent la *mora vocis*.

Le choix entre ces deux exécutions sera fixé, dans nos éditions rythmées, par la présence ou l'absence du point après la note.

Exercice XXXVI.

Strophicus précédés de groupes à l'unisson.

V. Mode.

a- a- e, a- a- e, a- a- e, a- a- a- a.
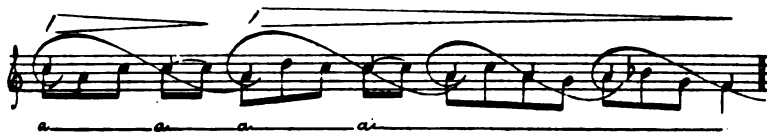
a- a- e, a- a- e, a- a- e, a- a- a- a.

Même exercice, transcription musicale.

a — a — e, a — a — e, a — a — e,

a — a — a — a — ,

a — a — e, a — a — e, a — a — e,



§ 2. — Strophicus suivis de groupes à l'unisson.

463. — *Règle.* — La première note d'un groupe à l'unisson, après un *strophicus*, est toujours l'objet d'une *répercussion.*

464. — Cette règle ressort clairement des équivalences de notation qui abondent dans les manuscrits. Le même copiste, pour la même mélodie, dans le même manuscrit, emploie indifféremment telle ou telle forme graphique, qui, en s'expliquant l'une par l'autre, sont pour nous une source précieuse de renseignements authentiques. La comparaison entre les documents d'une même École, et ceux des différentes familles présente les mêmes variétés et, par suite, les mêmes instructions.

Un seul exemple tiré des *Traits* du VIIIe mode.

S. Gall 339 — 1 2 3 4

A Tr. *Vinea*

di- lé- cto

S. Gall 339

B Tr. *Attende*

et lo-quar

Fig. 358

Ligne A. — Le manuscrit de Saint-Gall 339 écrit ordinairement cette mélodie au moyen d'*une distropha* (groupe 3) et d'un *torculus* (groupe 4).

Ligne B. — Mais, au Trait *Attende,* il note le même passage avec une *tristropha* (groupe 3) et une *clivis* (groupe 4).

Pour les notateurs anciens, la répercussion des trois *apostrophas* était obligatoire ; les ictus rythmiques tombaient alors sur la

première et la troisième. Or, pour conserver la même notation et le même rythme avec la notation A, la répercussion de la première note du *torculus* est nécessaire, c'est elle qui supportera l'ictus rythmique.

465. — Si l'on cherche pourquoi les copistes sangalliens, dans ce passage, s'arrêtaient de préférence à la notation A, on peut répondre qu'ils voulaient identifier le plus exactement possible, jusque dans l'écriture, deux mélodies qui, après avoir commencé différemment, finissaient par se bifurquer et se confondre entièrement.

La voici en regard :

C Tr. *Ad te levavi* — 1 2 3 4 — no- strum

A Tr. *Vinea* — 1 2 3 4 — di- lé- cto

Fig. 359

Au groupe 3, la fusion est préparée par la ressemblance presque complète entre la clivis *do-si* et la *distropha* vibrée *do-do* (= do-si); elle est parfaite, comme mélodie, rythme et graphique à partir du *torculus* (groupe 4).

L'identité de ces mélismes confirme encore la répercussion du *torculus* ligne A.
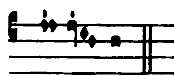
466. — Le copiste de Laon ne se laisse pas toucher par ces considérations graphiques. La mélodie C y est écrite, comme de juste, par un *torculus* (groupe 4); mais la mélodie A y est notée toujours par trois *punctums* = *strophicus* et une *clivis*, comme dans le Saint-Gall 339, ligne B ci-dessus.

Quant aux autres manuscrits, les équivalences de ce genre s'y présentent si souvent qu'il est inutile d'en parler ici.

467. — Dans l'observation de la règle formulée plus haut (463), on doit distinguer deux cas :

1° Ou bien la note ainsi répercutée supporte un ictus *rythmique*, et c'est alors l'application pure et simple de la règle générale qui

adjuge un ictus de cette nature à toutes les premières notes de groupes (II. 263, II. 446). Exemple :



a a

Fig. 360

2° Ou bien cette note répercutée n'a qu'un ictus *individuel*, l'ictus rythmique étant reporté à la deuxième note du groupe ; c'est l'exception à la règle générale qui vient d'être rappelée (II. 264). Exemple :
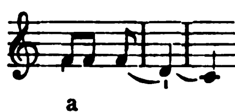
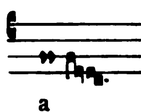




Fig. 361

Il faut examiner pratiquement ces deux cas.

468. — *Premier cas.* — Note répercutée *avec ictus rythmique* après strophicus. — Les manuscrits rythmiques nous enseignent qu'il y a dans ces répercussions, des nuances délicates, qui parcourent une gamme de longueur et d'intensité, décroissant graduellement depuis l'appui long, double même, analogue à celui du *pressus*, jusqu'au touchement simple et subtil de la plus légère des notes.

Voici une suite de quatre exemples rangés par ordre de dégradation des durées. C'est vraiment ici que les règles sont impuissantes à décrire des effets que l'art et le goût sont seuls capables d'inspirer aux chanteurs et qui, d'ailleurs, n'obtiennent leur pleine et réelle beauté que dans le cadre de la phrase musicale. Il est bon néanmoins de ne pas les passer sous silence :

469. — *a*) *Strophicus* suivi d'une note répercutée et *doublée*.

Clivis longue à la fin d'une phrase :

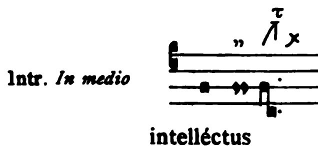


Fig. 362

Laon 239

S. Gall

℟. G. *Sciant*

ut ro- tam

Fig. 363

Clivis longue devant un *quilisma* :

Laon 239

S. Gall

All. *Inveni*

Allelúia

Fig. 364

Exemple analogue avec *bivirga* :

Laon 239

S. Gall

℟. G. *Benedictus*

Fig. 365

Nous assimilons ici la *bivirga* et la *distropha*, parce que la notation carrée moderne ne les distingue plus. Peut-être ne devrait-on pas confondre ces deux cas ; ce point reste obscur et indécis. Mais comme il faut, en pratique, prendre un parti, il est plus simple de se conformer provisoirement à ce qu'indique la notation.

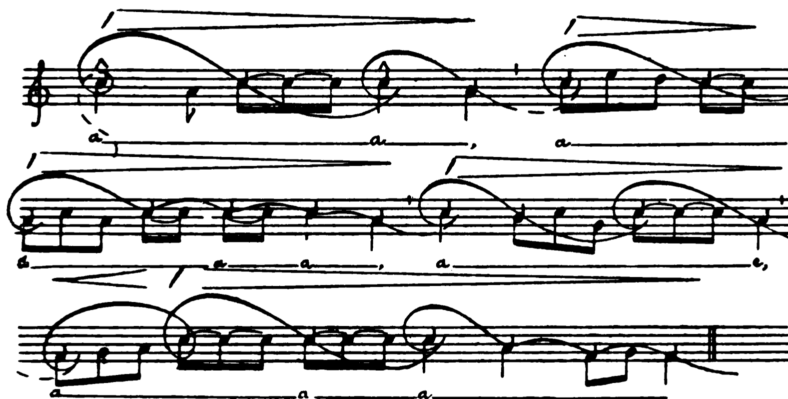
Exercice XXXVII.

Strophicus suivis d'une note répercutée double.

V. Mode.

a- a, a- a- a- a, a- a, a- a- a.

Même exercice, transcription musicale.



470. — *b*) *Strophicus* suivi d'une note légèrement élargie par l'épisème.

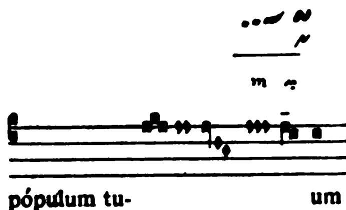


Fig. 366

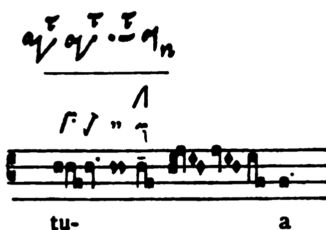


Fig. 367
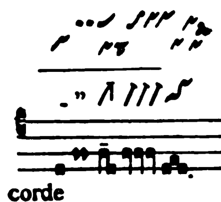


Fig. 368

471. — On remarquera que Laon, dans ce dernier exemple, traduit par une troisième *apostropha* longue (-) la première note (*virga* avec épisème), de la *clivis* sangallienne /|. Cette équivalence, qui se rencontre même dans les manuscrits de Saint-Gall, montre bien que la répercussion se faisait sur la première note des groupes qui suivent les *strophicus* :

Laon 239

S. Gall

Off. *Diffusa est*

in ...æ- ...tér- num

Fig. 369

Exercice XXXVIII.

Strophicus suivis d'une note élargie par l'épisème.

II. Mode.

a- a- e, a- a- a- e, a- a- a, a- a, a- a,

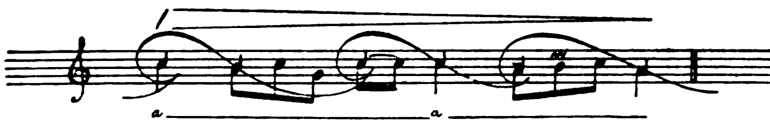
a- a.

Même exercice, transcription musicale.

a a e a

a e, a a a

a a, a a



472. — *c*) *Strophicus* suivis d'une note doucement marquée d'un simple épisème rythmique.

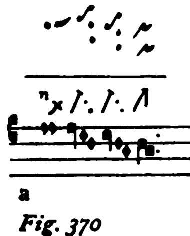


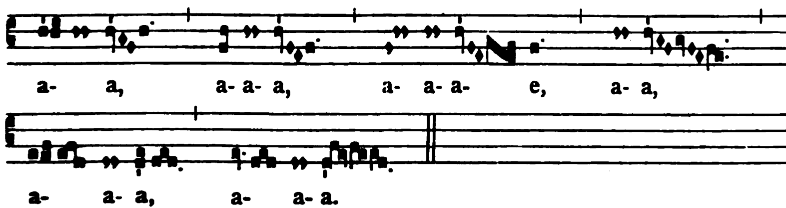
Fig. 370
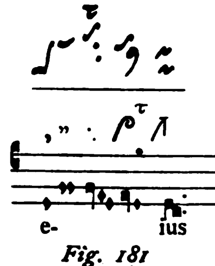


Fig. 181

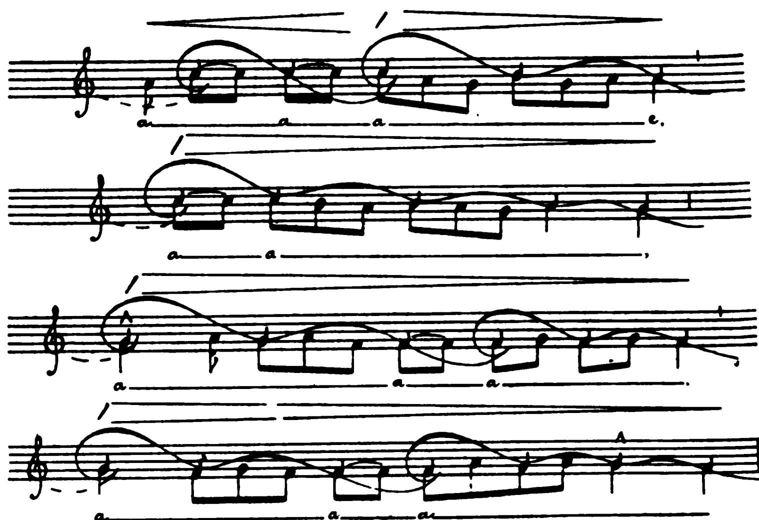
EXERCICE XXXIX.

Strophicus suivis d'une note doucement marquée d'un simple appui rythmique.



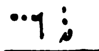
Même exercice, transcription musicale.



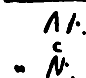


473. — *d*) *Strophicus* suivis d'un groupe dont la première note est effleurée, caressée d'un touchement rythmique extrêmement délicat. Les manuscrits sangalliens l'expriment souvent par un *c* (*celeriter*), et les messins, par un groupe ordinaire, accompagné parfois d'un *n* (*naturaliter*). Le groupe entier doit ensuite être légèrement coulé.

Laon 239



S. Gall



Off. *Justus ut palma*

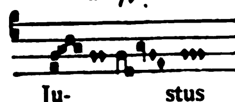
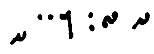
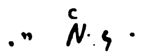


Fig. 372

Laon 239



S. Gall



Off. *Inveni*

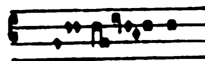


Fig. 373

Laon 239

S. Gall

℟. G. *Diffusa est*

lá-bi- is tu- is

Fig. 374

Laon 239

S. Gall

Com. *Simile est*

invén- ta

Fig. 375

Laon 239

S. Gall

Off. *Diffusa est*

grá-ti- a lá- bi- is

Fig. 376

Laon 239

S. Gall

All. *Adducentur*

Fig. 377

Afin de ne pas nous écarter de notre sujet, nous ne faisons pas ressortir la concordance parfaite qui existe, dans tous ces exemples, entre les manuscrits de Saint-Gall et de Metz; le lecteur le remarquera lui-même et restera convaincu de l'uniformité manifeste des traditions mélodiques et rythmiques de ces deux grandes Écoles grégoriennes.

EXERCICE XL.

Strophicus suivis d'une note effleurée d'un touchement rythmique très délicat.

V. Mode.

a- a- a- a- a, a- a- a, a- a- a- a- a- a- e,

a- a- a- a, a.

Même exercice, transcription musicale.

a a a a a

a a a ,

a a a a a a

e, a a

a a , a

474. — Il est impossible d'exposer tout au long les diverses raisons qui nous déterminent à classer telle ou telle mélodie dans

l'une ou l'autre de ces quatre catégories : il suffit de dire — comme on peut le voir d'ailleurs — que ces motifs sont d'abord d'ordre *archéologique*, ensuite d'ordre *mélodique* et *rythmique*, enfin d'ordre *esthétique*. Toutes les données pratiques qui peuvent être suggérées par ces différents points de vue doivent être examinées, pesées pour un bon classement. Une classification rigoureuse de tous les cas ne saurait être exigée : il est clair que les catégories voisines peuvent parfois se compénétrer, c'est au goût à décider. Le maître et l'élève, après avoir pris connaissance, à l'aide d'une bonne notation, des indications pratiques fournies par les anciens codices, doivent faire appel à l'art, afin de les appliquer avec toute la science et toute la grâce convenables.

475. — *Deuxième cas.* — Première note de groupe après *strophicus*, répercutée à l'aide d'un *simple ictus individuel.*

Ce cas se présente toutes les fois que l'*ictus rythmique* est reporté sur la deuxième note du groupe, par suite de la présence à cette place,

a) Soit d'un *pressus*,

b) Soit d'un *oriscus* (cf. ci-dessous n° 477),

c) Soit d'un simple ictus rythmique.

476. — *a*) Cas de *pressus* sur la deuxième note du groupe.

Laon 239

S. Gall

Intr. *Sacerdotes tui*

a- vér- tas

Fig. 378

Laon 239

S. Gall

Off. *Diffusa est*

lá- bi- is

Fig. 379

Laon 239

S. Gall

Intr. *Quasi modo*

alle-lú- ia

Fig. 380

Laon 239

S. Gall

℟. G. *Sacerdotes ejus*

sa- lutári

Fig. 381

Dans tous ces exemples, la première note de la *clivis* qui suit le *strophicus* ne compte dans le rythme que pour une note simple, distincte, sans ictus *rythmique*. La nature de la répercussion exige un ictus *individuel*, rien de plus; cet ictus est placé au troisième temps simple d'un temps composé ternaire, comme on le voit dans la transcription musicale :

a e a e

a e a e

Fig. 382

477. — *b*) Cas de l'*oriscus*. — Nous anticipons un peu; cf. le chapitre suivant :

Laon 239

S. Gall

℟. G. *Ecce sacerdos*

Fig. 383

478. — *c*) Cas de l'ictus rythmique simple sur la deuxième note du groupe.

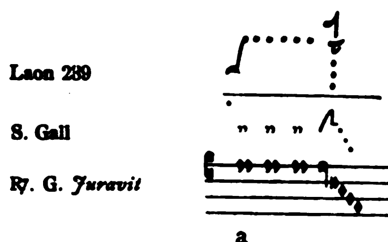


Fig. 384

Les six *apostrophas* de la figure précédente sont aussi divisées en deux *tristrophas* ⁾⁾⁾ ⁾⁾⁾, ou même en une seule série ininterrompue ; ce qui prouve bien que toutes étaient *repercussae*.
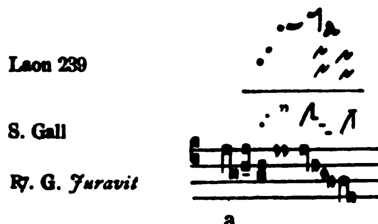


Fig. 385

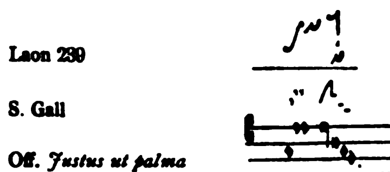


Fig. 386

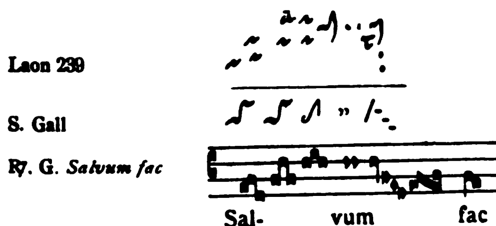


Fig. 387

On doit remarquer que le codex de Laon exprime presque toujours l'épisème ictique sangallien par le *t* ou l'*a*.

EXERCICE XLI.

Strophicus suivis d'une note répercutée avec un simple ictus individuel.

III. Mode.

a- a, a- a, a- a- a- a, a-

a- a- a, a- a- a, a- a- a- a,

a- a- a- a, a- a- a- a.

Même exercice, transcription musicale.

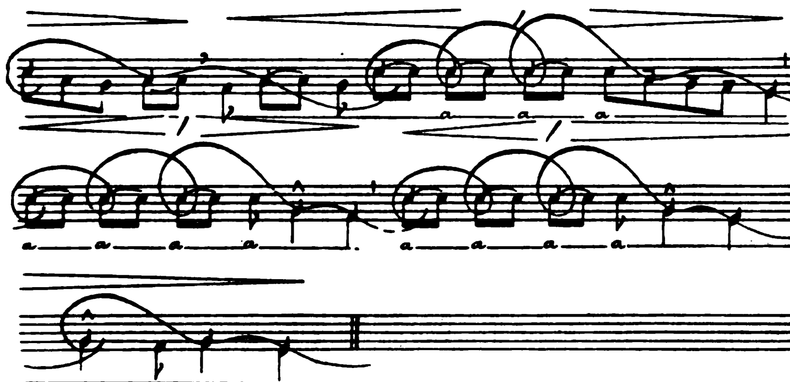
a a

a a a a

a a

a a a

a a a a



§ 3. — Strophicus précédés et suivis de groupes à l'unisson.

479. — C'est la réunion des deux cas qui viennent d'être exposés : on devra appliquer les règles qui ont été tracées.

Verceil 186

S. Gall

℟. G. *Probasti*

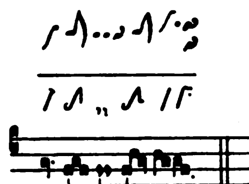
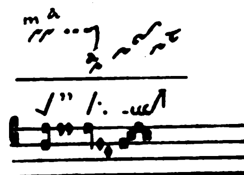


Fig. 388

Laon 239

S. Gall

℟. G. *Exaltabo te*



Dó- mine

Fig. 389

ARTICLE 5.

STROPHICUS SUIVIS IMMÉDIATEMENT D'UN QUILISMA.

480. — *Strophicus* suivis immédiatement d'un *quilisma* (cf. plus loin chapitre *Quilisma*).

1° *Tristropha.* — Dans ce cas la *répercussion* est obligatoire : la troisième *apostropha* (II. 446). Exemple.

Fig. 390

481. — 2° *Distropha.* — Deux exécutions sont possibles :
a) Ictus sur la première *apostropha :*

Fig. 391

b) Ictus sur la seconde *apostropha :*

Fig. 392

Il y a de bonnes raisons en faveur de l'une et de l'autre de ce deux interprétations.

482. — La première peut se justifier ainsi : pratiquement ell est très simple, et très facile. Les chœurs ordinaires chanteron probablement tous les *strophicus* en liant les *apostrophas* en un so unique, et ils n'auront qu'à appliquer ici la règle générale. L deux seront alors réduites à un seul son, valant un large tem simple ; ce qui permettra de renfermer les quatre notes (*fa⌒fa, s la*) en un seul temps composé ternaire très élargi, c'est ce qu'i dique le 3 dans la transcription en musique moderne.

483. — En faveur de la seconde interprétation, on fait valoir que, dans beaucoup de manuscrits, la première note est un *mi* au lieu d'un *fa* : (1)

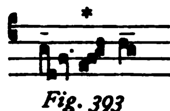


Fig. 393

et que, dès lors, l'indécision tonale de cette note n'autorisait guère à placer sur elle l'appui ferme réclamé par les sons qui précèdent le *quilisma*. La note solide de ce passage serait donc la *deuxième apostropha* qui porterait l'ictus.

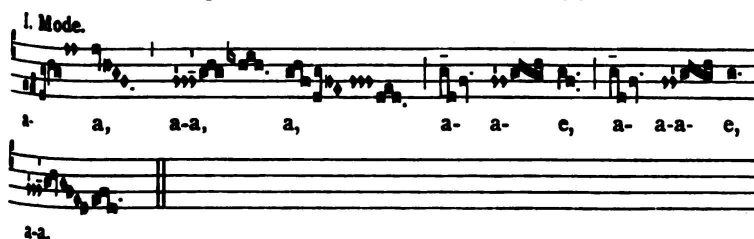
Cette interprétation aurait aussi l'avantage de soumettre à une seule règle tous les cas de *distrophas* et de *tristrophas* suivies du *quilisma*, à savoir :

L'ictus rythmique porte toujours sur l'*apostropha* qui précède le *quilisma*.

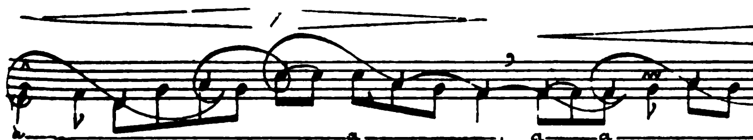
Entre ces deux manières, le maître choisira celle qu'il trouvera plus conforme à son goût, et plus facile pour son chœur.

Exercice XLII.

Strophicus suivis d'un quilisma. (2)

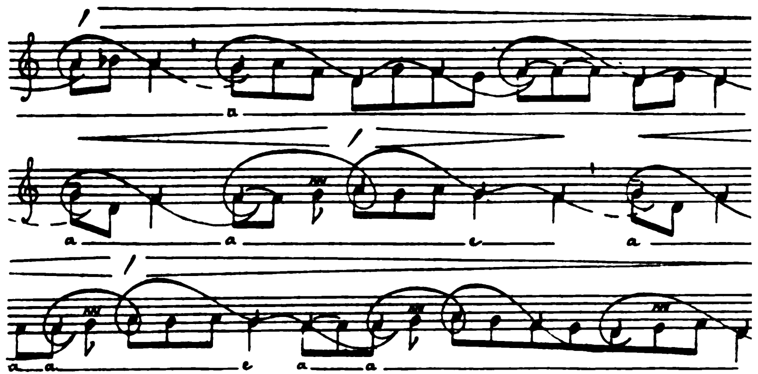


Même exercice, transcription musicale.



(1) Cette sorte de variante a été signalée plus haut (II. 443).

(2) On ne chantera cet exercice qu'après l'étude du chapitre sur le *quilisma*.

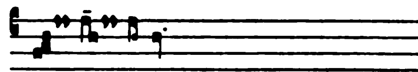


ARTICLE 6.

LES STROPHICUS AU POINT DE VUE ESTHÉTIQUE. LEUR NOTATI(

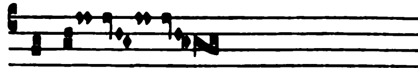
484. — A peine avons-nous effleuré ce vaste sujet des *no* *repercussae*, si fréquentes dans la mélopée liturgique : elles glissent de mille manières dans la trame mélodique, lui apport(un élan, une émotion qui se communique à toute la pièce. (mélanges harmonieux de groupes ordinaires et de *strophicus* s(parfois si étendus qu'ils remplissent des membres, et même (phrases entières, qui semblent tirer toute leur beauté de l'e(des répercussions réitérées des *strophicus*. Quelques exemples hasard :

Off. *Deus firmavit*



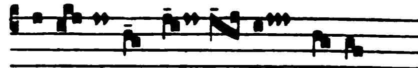
or- bem...

»



qui non ...

»



pa-rá- ta se- des tu-- a...

Off. *Exaltabo te*

»

»

Fig. 394

La répercussion *strophicale*, procédé naïf et simple, était sous ses formes variées, un ornement très goûté des anciens. C'était un moyen général d'expression dont le compositeur se servait pour exprimer les divers sentiments qui peuvent se faire jour dans la prière chantée :

Joie et jubilation, comme dans l'Introït *Puer natus est;* louange, Off. *Benedicite;* adoration, Off. *Deus firmavit;* prière humble, douce, confiante, Intr. *Reminiscere.*

485. — Le *strophicus* joue donc un très grand rôle dans le chant grégorien. Il importe non seulement de le conserver, mais de lui rendre toute sa valeur.

Pour cela, il faut que sa notation soit claire, précise, et que, du premier coup d'œil, il se distingue de tout ce qui l'entoure. Les neumes sans lignes, italiens (nord), allemands, messins, français, aquitains, etc., ont tous des signes caractéristiques propres à attirer l'attention du chanteur. La décadence vint vite, il est vrai, sur ce point comme sur tous les autres, et la confusion graphique entre les *apostrophas* et les autres notes s'établit peu à peu dans les manuscrits, puis dans les imprimés, au grand détriment de la bonne et saine interprétation.

Cependant, comme la tradition ne se perd jamais complètement, la distinction graphique des *strophicus* persévéra en Allemagne jusque dans les imprimés.

En France le *Graduel de Lyon*, imprimé en 1738, a encore conservé dans plusieurs chants un signe distinctif pour l'*apostropha*.

Ainsi il écrit le passage mélodique suivant :

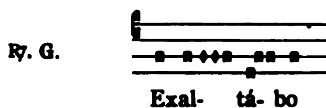


Fig. 395

Cependant parfois, dans les cas semblables, il fait usage de trois notes carrées. Mais avec ce Graduel nous sommes au XVIIIe siècle.

CHAPITRE X.

ÉTUDE DE L'APOSTROPHA-ORISCUS. — SON EXÉCUTION.

486. — La forme graphique de l'*oriscus* est connue (II. 44); il faut ici définir le *caractère mélodique* de cette note et son *exécution.*

ARTICLE 1. — CARACTÈRE MÉLODIQUE DE L'ORISCUS.

§ 1. — L'oriscus sur un degré supérieur à la note précédente.

487. — D. Schubiger en parle ainsi : « *Oriscus*, note gracieuse qui se fait entendre *sur le degré supérieur* de la note précédente.» (1)

Cette définition de l'*oriscus* semble en contradiction avec ce qui a été dit ci-dessus (II. 44), où l'*oriscus* est présenté comme une sorte d'*apostropha, à l'unisson* de la note précédente. D. Schubiger a cependant raison, et la contradiction est facile à expliquer. Le savant auteur avait en vue les cas très nombreux où l'*oriscus* est, en effet, placé, dans les anciens manuscrits sangalliens, ainsi qu'il le dit; mais la notation actuelle n'en fait malheureusement plus usage dans ces mêmes cas.

488. — Exemples d'*oriscus* placés *un demi-ton* au-dessus de la note précédente :
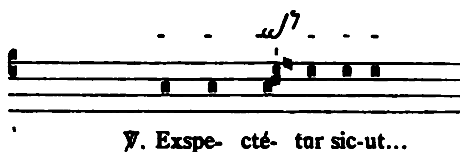
a) ℟. G. *Diffusa est...* — et dedú-cet te...

b) Intr. *Vocem...* — us- que...

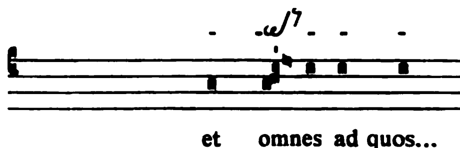
c) Intr. *In medio...* — im- plé- vit...

(1) D. Schubiger. *Die Sängerschule von St-Gallen*, p. 8.

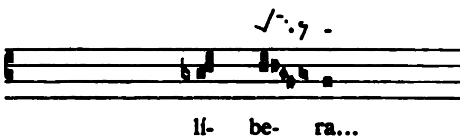
d) **Trait. VIIIe mode.**



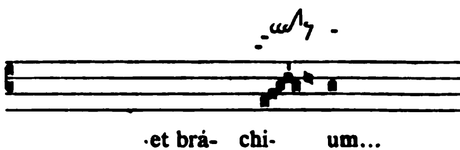
e) **Ant.** ***Vidi aquam...***



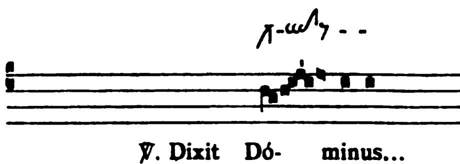
f) **℟. G.** ***Ad Dominum...***



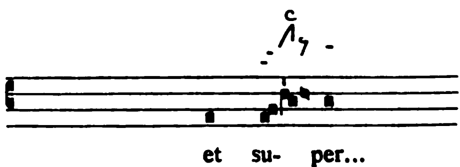
g) **Off.** ***Inveni David...***



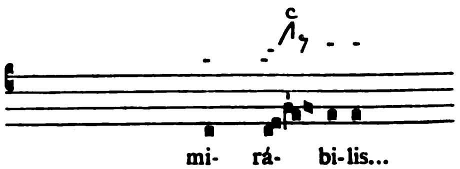
h) **℟. G.** ***Juravit...***



i) **Intr.** ***In virtute...***



j) **Intr.** ***Resurrexi***



etc., etc.

Fig. 396

489. — Exemples d'*oriscus* placés *un ton* au-dessus de la note précédente :

a) Intr. *Loquebar...* re- gum...

b) Com. *Dicite pusillanimes...* ec-ce...

c) Intr. *Dum (cum) clamarem...* hu- mi- li- á- vit...

d) Off. *Sicut in holocausto...* tau- ró- rum...

Fig. 397

490. — Il ressort de cette première constatation que l'*oriscus* est

a) Une note élevée, finale de groupe ; et, pour compléter l'assersion de D. Schubiger, il faut dire qu'en général, l'*oriscus* est plus élevé que les deux notes qui l'avoisinent immédiatement, avant et après ;

b) Une note légère de transition, intimement liée au groupe précédent ; il serait plus exact peut-être de dire que l'*oriscus* fait partie intégrante du groupe qui le précède. (1)

La connaissance de ce double caractère va nous aider à nous rendre compte de la nature et de l'interprétation de l'*oriscus* placé à *l'unisson* de la note finale du groupe précédent. (2)

(1) Le manuscrit de Laon 239, dans ces mêmes exemples d'*oriscus ascendants*, donne à cette note un signe spécial qui ressemble à un très petit *porrectus* sangallien dont la troisième branche serait ondulante.

(2) L'*oriscus* ne se trouvant jamais seul sur une syllabe dans les éditions modernes, il n'en sera pas question ici.

§ 2. — L'oriscus à l'unisson de la note précédente.

491. — C'est le cas ordinaire dans la notation actuellement en usage.

Tous les degrés de l'échelle sont bons pour l'*orislus*, mais il préfère s'installer sur la corde au-dessus du demi-ton, c'est-à-dire sur *fa* ou *do*.

A. — *Oriscus* sur *fa* ou *do*.

a) **Com.** *Ecce Dominus* — il-la

b) **℟. G.** *Tollite...* — ve-stras

c) **Trait.** *Domine audivi...* — umbró- so

B. — *Oriscus* sur *sol*, *la*, *ré*.

a) **Off.** *Confortamini...* — e-nim

b) **℟. G.** *Ex Sion...* — véni- et

c) **Com.** *Dicite...* — confortámi-ni

Fig. 398

L'*oriscus* se rencontre très rarement sur le *si* ou sur le *mi.*

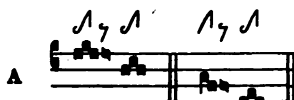
492. — Le double caractère de l'*oriscus* se retrouve dans les exemples précédents :

Note de transition, — l'*oriscus* l'est bien certainement ; car il est apposé à la fin d'un groupe et il conduit immédiatement, soit à un groupe, soit à une syllabe.

493. — *Note élevée,* — bien que ce caractère n'apparaisse pas tout d'abord, à cause de l'unisson, l'étude des manuscrits révèle qu'un léger fléchissement de la voix sur la note précédant l'*oriscus,* mettait celui-ci dans un demi-relief mélodique, suffisant pour lui conserver son caractère.

Les manuscrits neumatiques indiquent cette nuance à leur manière :

au lieu de l'*oriscus,*



ils emploient la *virga :*

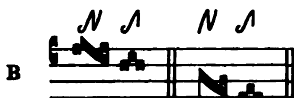


Fig. 399

La transcription toute naturelle de cette dernière équivalence demande le *si* ou le *mi* avant l'*oriscus,* et de fait, de nombreux manuscrits de toute provenance donnent cette version.

494. — Cependant il est curieux de remarquer que, dans l'Antiphonaire digrapte de Montpellier, les deux dernières notes des neumes ꟿ et ꟿ sont traduites à l'unisson.

Sur ce point, il y a de nombreuses variantes dans les manuscrits neumatiques et dans les manuscrits sur lignes.

495. — Quelle en est la cause ?

Celle que nous avons signalée plus haut (II. 444) à propos des *apostrophas : indécision tonale* dans l'émission d'une note ; difficulté pour l'auditeur et pour le notateur de la saisir et, par suite, de l'écrire avec sûreté. Cette indécision se produisait non sur *oriscus* qui, lui, restait stable, mais sur la note immédiatement précédente, dernière du groupe. Selon l'interprétation du notateur,

cette note était ou bien *fa-do*, et alors l'*oriscus* était écrit à l'unisson (Fig. 400 A) ou bien *mi-si*, (Fig. 400 B, C) et aussitôt l'*oriscus* se trouvait au degré supérieur :
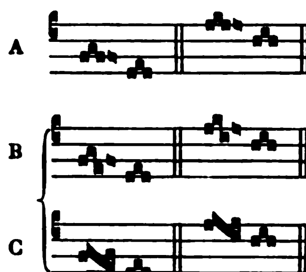


Fig. 400

496. — En réalité, dans le chant *in campo aperto* en neumes, la note avant l'*oriscus* ne devait être nettement ni *fa-do* (Fig. 400 A), ni *mi-si* (Fig. 400 B, C), mais une gracieuse ondulation de la voix qui fléchissait le ton, sans qu'il ait été possible d'en fixer la place sur l'inflexible échelle diatonique.

La contradiction signalée entre les deux notations, neumatique et alphabétique, du codex de Montpellier n'est-elle pas un indice de cette indécision tonale ?

ARTICLE 2. — EXÉCUTION DE L'ORISCUS.

§ 1. — L'oriscus et le groupe qui le précède.

497. — Les auteurs ne nous apprennent rien sur ce point, c'est encore aux monuments directs, aux manuscrits qu'il faut s'adresser pour en tirer quelques enseignements.

498. — *Le groupe neumatique avant l'oriscus* — Les lettres et les signes rythmiques des manuscrits sangalliens nous font savoir que ce groupe est toujours bref, léger. Ce fait peut être constaté sur les exemples précédents (Fig. 396), surtout aux lignes *i* et *j* où la *clivis* est surmontée du *c* = *celeriter*. Cette interprétation vaut tant pour les groupes avec *oriscus distincts* que pour les groupes avec *oriscus à l'unisson*. Cette nuance d'exécution est aujourd'hui tout à fait impossible à réaliser dans le premier de

ces deux cas; car la notation actuelle supprime l'*oriscus*, ou le remplace par une note ordinaire.

499. — *Valeur et importance rythmique de l'oriscus.* — Quant à l'*oriscus* lui-même, il n'avait pas une valeur bien spéciale; on l'infère avec certitude de ce que la *simple virga* remplace assez fréquemment cette note, même dans les documents sangalliens. C'était donc, non un signe d'ornement, mais une note ordinaire, très légère, avec effet rétroactif d'accélération modérée sur le groupe précédent. Son remplacement par la *virga* n'était pas, à cette époque, aussi préjudiciable qu'il l'est aujourd'hui; car l'absence de toute nuance d'allongement, ou même l'adjonction positive du *c* = *celeriter* sur le groupe précédent, permettait d'en maintenir la véritable exécution. Et même, si tout cela venait à manquer, l'enseignement oral traditionnel suppléait là, comme en cent passages, à l'insuffisance de la notation. Les transcriptions guidonniennes tiennent rarement compte de ce signe, sauf en Allemagne, la terre classique de la bonne notation. Sa perte n'enlève rien d'essentiel, il est vrai, ni à la mélodie, ni au rythme; elle n'est pas cependant sans inconvénient pour la pratique. Et c'est encore là, l'une de ces mille traces de la décadence, l'une de ces fissures sans nombre, qui, pendant le cours des siècles, laissèrent s'échapper du vase grégorien les parfums exquis d'art et de beauté que l'antiquité avait su y renfermer. Le signe de l'*oriscus* avertissait le chantre de l'extrême douceur et légèreté de cette note; ce que ne peuvent plus faire les *virgas* et *punctums* ordinaires qui les remplacent aujourd'hui et qui, trop souvent, sont chantés à l'instar du *pressus*, avec une force et une lourdeur bien propres à dénaturer la mélodie. Il avertissait en outre d'en préparer l'émission par une délicate exécution du neume précédent, ce que la notation carrée ne peut plus indiquer. Le rétablissement de ce signe sera donc la résurrection de ces nuances : aussi l'emploierons-nous désormais dans toutes les éditions d'origine solesmienne; car tout ce qui peut aider le chantre et le conduire à une intelligence plus intime, à une pratique plus parfaite du rythme et de la mélodie jusque dans leurs détails les plus fins, tout ce qui peut prouver à nos contemporains que la musique de l'Église romaine était, dans sa pureté primitive, un

art véritable, doit être recueilli avec respect, avec reconnaissance, et rétabli avec le plus grand soin.

500. — L'exécution de l'*oriscus distinct* (Fig. 396, 397) ne présente aucune difficulté, dès qu'il est noté. Lorsqu'une note ordinaire lui est substituée, aucun moyen n'existe aujourd'hui de le distinguer des autres notes ordinaires au milieu desquelles il est confondu : c'est une délicatesse d'expression à laquelle il faut renoncer dans l'Édition Vaticane.

501. — L'exécution de l'*oriscus à l'unisson* soulève une question : Faut-il infléchir la note qui précède l'*oriscus ?*

Cette interprétation se rapprocherait de la plus ancienne tradition, mais les artistes et les solistes seuls peuvent se la permettre. Pour les chœurs, il sera plus sûr et plus facile de s'en tenir à ce qui est écrit, c'est-à-dire *à l'unisson.* Les deux notes bien liées, bien fondues ne formeront qu'une seule note longue, qui devra, par sa douceur et sa faiblesse, se distinguer de la note également longue, mais plus ferme, plus forte du *pressus,* avec lequel on ne doit pas confondre l'*oriscus.* On n'oubliera pas non plus la légèreté du groupe précédent.

§ 2. — Place de l'ictus rythmique autour de l'oriscus.

502. — Règle générale. — L'*oriscus* ne porte jamais d'ictus rythmique, parce qu'il est toujours suivi ou précédé d'ictus qui ne permettent pas de touchement sur ce signe.

503. — *Place de l'ictus après l'oriscus.* — 1° Cet ictus se pose presque toujours *sur la note qui suit immédiatement l'oriscus :*

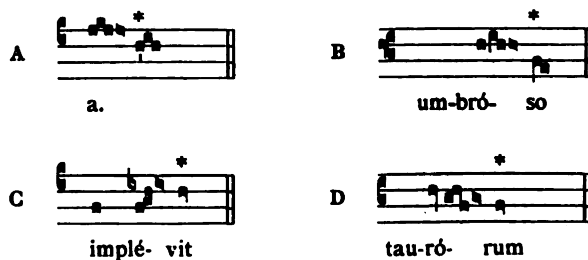


Fig. 401

504. — 2° Rarement il s'appuie *sur la seconde note après l'oriscus :*

Ce fait se présente en deux circonstances :

a) Lorsque l'*oriscus* est suivi d'un *salicus*, car ce dernier groupe reçoit son ictus sur la seconde note :

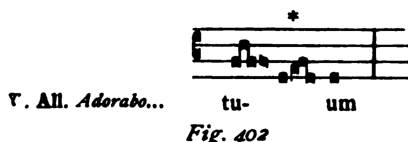


Fig. 402

b) Lorsque, dans un motif musical, spondaïque de texte, s'intercale, après l'*oriscus*, une note survenante pour une syllabe pénultième brève :

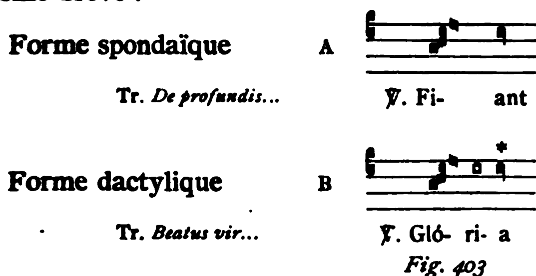


Fig. 403

505. — *Place de l'ictus avant l'oriscus.* — Cette place découle de ce qui vient d'être dit; elle se trouve sur l'une des deux notes avant ce signe; la forme mélodique détermine le choix entre ces deux notes.

506. — 1° La place de l'ictus est *sur la note* la plus voisine de l'*oriscus :*

a) Toutes les fois que cette note et l'*oriscus* sont fusionnés 'I. Fig. 398). A cette règle il n'y a pas d'exception.

b) Et aussi dans certaines formes mélodiques où l'*oriscus* est lus élevé que la note précédente :
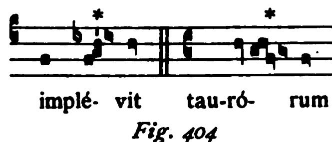


Fig. 404

f. Fig. 396, et Fig. 397 presque toutes les lignes).

507. — 2° L'ictus rythmique se place *sur la seconde* note avant l'*oriscus* distinct, dans d'autres formes mélodiques dont voici deux exemples :

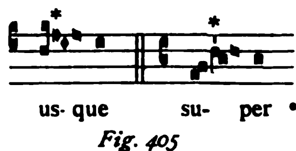


Fig. 405

(cf. aussi Fig. 396 lignes *a*, *b*, *g*, *h*, *i*, *j*).

508. — REMARQUE. — Il va sans dire qu'on pourrait, et quelquefois qu'on devrait, suivre cette seconde règle (II. 507) si, au lieu de fusionner l'*oriscus*, comme dans les exemples de ce genre, (Fig. 406, A), on le faisait entendre distinctement (Fig. 406, B), conformément aux équivalences signalées plus haut : (1)

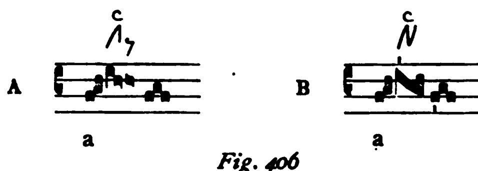


Fig. 406

Ce déplacement de l'ictus rythmique aurait lieu principalement

(1) Il y a des cas où l'abaissement de la note qui précède l'*oriscus* rend la mélodie plus gracieuse. Depuis quelques années nous nous sommes permis à Solesmes un essai. Dans l'introït *Gaudeamus*, au lieu de chanter la phrase *diem festum* comme elle est notée au *Liber Gradualis* (Fig. 407, A), nous l'exécutons selon la notation B de la même figure :
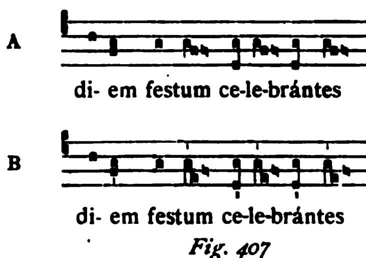


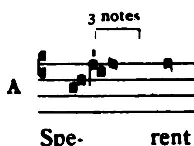
Fig. 407

Cette manière d'interpréter la *clivis-oriscus* a été trouvée si jolie que nous l'avons gardée en dépit de la notation. Probablement les délicats, les habiles ne chanteront sur la seconde note de la *clivis* ni un *fa*, ni un *mi*, mais quelque chose d'intermédiaire entre ces deux sons.

lorsque la *clivis cum orisco* se transforme en *porrectus*, comme ci-dessus Le touchement rythmique ainsi reculé sur la première note du *porrectus* devrait être très délicat à cause du *c* = *celeriter* qui le couronne.
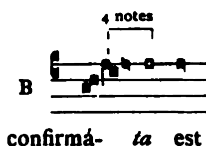
509. — Il n'y a qu'un seul cas où l'on serait tenté d'adjuger un ictus à l'*oriscus* lui-même; c'est lorsque l'on compte *quatre notes* entre les deux ictus qui l'entourent. Ce fait est produit, d'ordinaire, par l'intercalation d'une syllabe pénultième brève dans un motif mélodique comprenant normalement *trois notes* entre ces deux ictus.

Forme normale texte spondaïque A



Off. *Sperent...*

Forme dactylique B



Tract. *Laudate...*

Fig. 408

Conformément aux règles de la rythmique naturelle (I. 43), ces quatre notes, *do-si-do-do*, devraient être divisées en deux temps binaires, au moyen d'un ictus qui forcément tomberait ici sur l'*oriscus* :
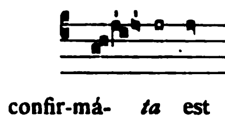


Fig. 409

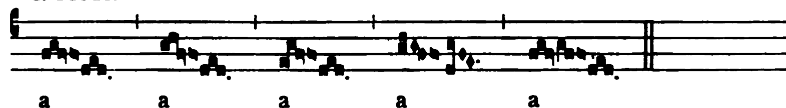
Cependant cette division peut être légitimement évitée. Il suffit de se rappeler que le petit groupement de notes, limité par l'*oriscus*, est toujours léger et doit être chanté avec célérité. C'est donc bien le cas d'appliquer le principe qui permet de *condenser quatre notes en un seul temps composé ternaire* (I. 34 et 44). Grâce à ce tempérament rythmique, la règle générale, qui écarte de l'*oriscus* tout appui ictique, s'applique à tous les cas sans exception.

EXERCICE XLIII.

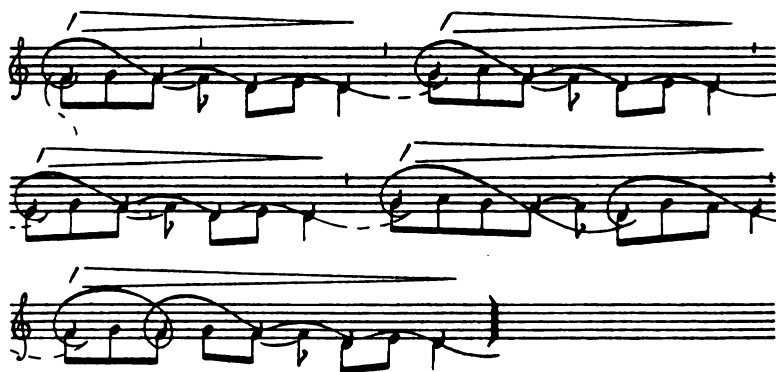
Oriscus, transition à un groupe mélodique. (1)

a) *Oriscus* sur le *fa*.

I. Mode.
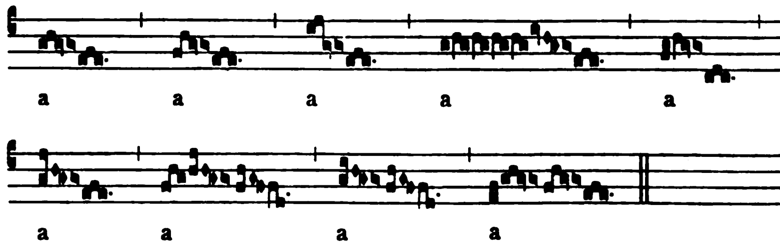


Même exercice, transcription musicale.
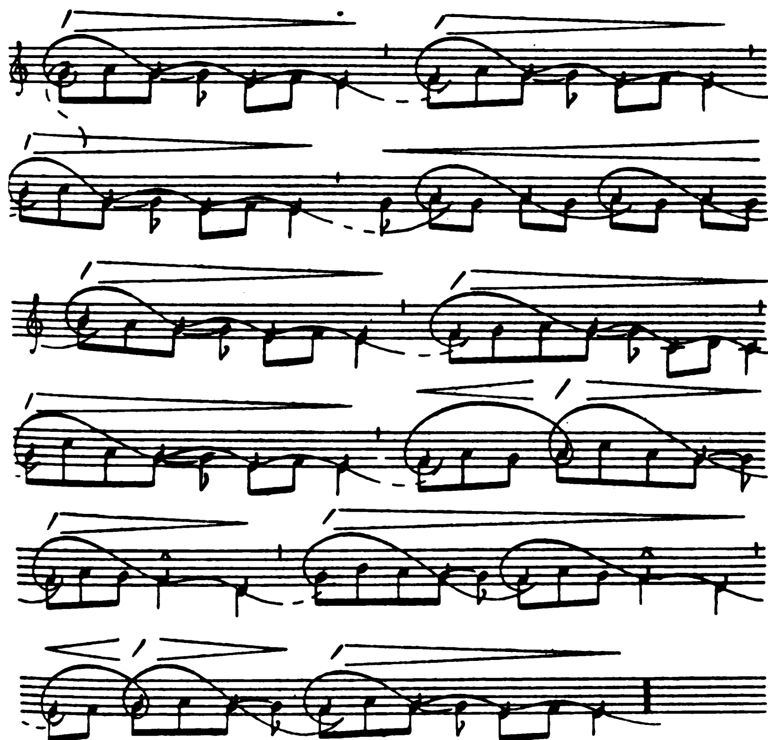


b) *Oriscus* sur le *sol*.

IV. Mode.
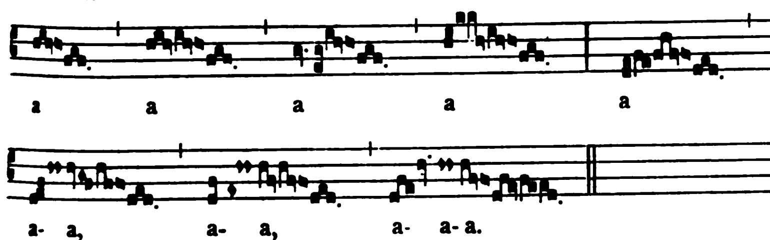


(1) Les cas d'*oriscus* servant de transition à une syllabe du texte sont renvoyés à la troisième partie de ce *Traité*.

Même exercice, transcription musicale.

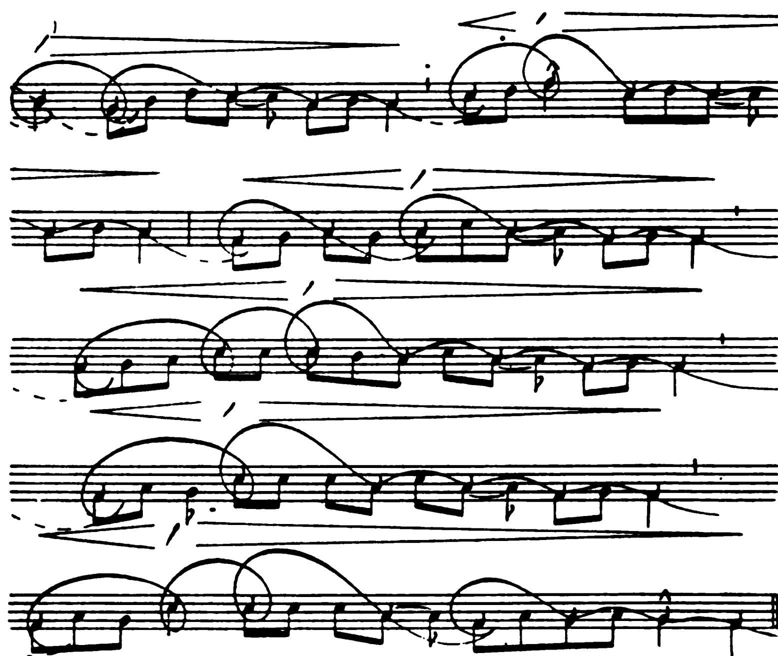


c) *Oriscus* sur le *do* et sur le *la*.



Même exercice, transcription musicale.





CHAPITRE XI.

ÉTUDE ET EXÉCUTION DU SALICUS.

510. — On a vu plus haut (II. 45) que le *salicus* est un groupe ascendant de trois, quatre ou cinq notes. On sait aussi qu'il a deux formes :

La première, dans laquelle toutes les notes sont ascendantes :
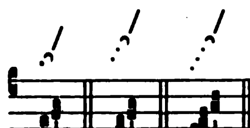


Fig. 410

La deuxième, où les deux premières notes sont à l'unisson :

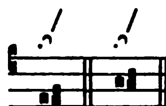


Fig. 411

Cette forme unissonique est particulière au *salicus* de trois notes. Il convient de fixer l'interprétation de ces deux formes.

ARTICLE 1.

EXÉCUTION DE LA PREMIÈRE FORME DU SALICUS.

511. — Les auteurs ne nous disent rien de l'interprétation de ce groupe, elle doit être demandée aux manuscrits. La réponse qu'ils nous donnent permet d'adopter l'exécution suivante.

Ainsi que l'insinue le nom même de *salicus*, — *salire*, sauter — la voix, après avoir effleuré la première note, rebondit de suite sur la deuxième, celle qui est figurée par un signe particulier; elle s'y appuie comme sur un *pressus*, mais moins longtemps et moins fortement. C'est donc sur la deuxième note de ce groupe

que doit se placer l'ictus rythmique. Et, comme cet ictus est un peu prolongé, il sera marqué du trait romanien ou épisème horizontal
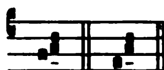


Fig. 412

ou simplement de l'épisème vertical.

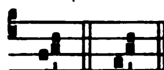


Fig. 413

Dans les deux exemples l'ictus rythmique se pose sur la note *salicus*.

512. — Les faits sur lesquels s'appuie cette interprétation sont les suivants :

1° Équivalences neumatiques dans les manuscrits sangalliens ;

2° Lettres romaniennes ;

3° Emploi, dans les manuscrits messins, Laon, Verceil, Milan, d'un signe unique pour le *pressus* et le *salicus ;*

4° Équivalences dans le manuscrit de Laon ;

5° Adaptation du texte au *salicus*.

Reprenons très brièvement chacun de ces faits.

513. — 1° *Équivalences neumatiques dans les manuscrits de Saint-Gall.*

Les deux notes supérieures sont remplacées soit par le *pes quadratus* ✓, soit par le *pes quassus* ✓.

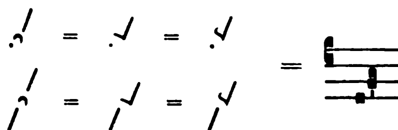


Fig. 414

On se rappelle que le *pes quadratus* et surtout le *pes quassus* exigent l'un et l'autre un appui sur la première note, et que, dans le *pes quassus*, cet appui va parfois usqu'à doubler la note (II. 72, 73).

514. — Le *salicus* de *quatre notes* présente les mêmes équivalences :



Fig. 415

515. — Par ailleurs l'équivalence suivante, très rare il est vrai,

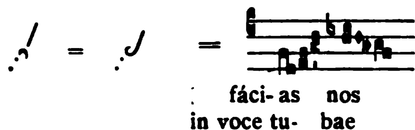


Fig. 416

semble indiquer que, dans certains cas, il ne devait pas y avoir en pratique une différence bien sensible entre ces deux notations : une nuance, un appui plus marqué, plus *pressé* sans doute dans le cas de *salicus*, mais rien de plus.

516. — Le remplacement du *salicus* par le simple *scandicus* est si rare dans les codices de Saint-Gall, qu'il est à peine utile de le mentionner : on le rencontre deux ou trois fois sur des centaines d'exemples. Il faut l'attribuer à une distraction de copiste. Les codices sont d'une admirable fidélité dans l'emploi du *salicus*, on sent que les notateurs y attachaient de l'importance.

517. — 2° *Lettres romaniennes.* — Il ne faut pas s'attendre à trouver de nombreuses lettres sur un signe qui, pour les anciens, avait par lui-même une signification fort claire d'appui et de longueur. Mais, du moins, est-il nécessaire que les lettres employées soient une confirmation de cette valeur rythmique. En fait, il en est ainsi.

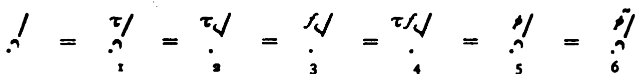


Fig. 417

Le *t* = *tenete* — est bien connu, il est significatif.

Le *f*, employé assez rarement dans les manuscrits romaniens, l'est plus souvent dans le Bamberg lit. 6. Notker le caractérise ainsi : *Ut cum fragore seu frendore feriatur efflagitat*, et le

manuscrit 371 de Saint-Thomas de Leipzig : « *Ut cum fragore feriatur* (II. 92).

518. — Presque jamais les manuscrits de Saint-Gall ne font usage du *c* (celeriter) sur la note du *salicus ;* du moins nous ne l'avons pas encore trouvée à cette place, sauf dans quelques très rares exemples de Hartker.

Les manuscrits messins vont confirmer la force et la longueur du *salicus.*

519. — 3° *Pressus et salicus figurés par un signe identique dans les manuscrits d'écriture messine.*

Le *pressus messin* affecte la forme que l'on peut voir ci-dessous aux figures 418 et 419. Ce signe s'appose à la note qu'il doit allonger, de deux manières :

Ou bien il y est adhérent :

Laon 239
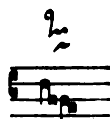


Fig. 418

clivis ordinaire, *pressus* et *punctum.*

Ou bien il en est détaché :

Laon 239

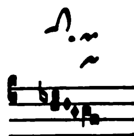


Fig. 419

Pes subbipunctis, pressus et *punctum* long.

520. — Or le même signe sert de *note centrale au salicus* dans la notation messine, avec cette différence qu'il est là, seul, c'est-à-dire sans être apposé graphiquement à une autre note.

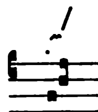


Fig. 420

Il y a bien quelques nuances d'écriture entre manuscrits, ou dans le même codex, mais il est inutile d'entrer ici dans ces détails.

Cet emploi du même signe pour le *pressus* et le *salicus* serait décisif en faveur de la force et de la longueur de cette dernière note, si, dans cette même notation, l'*oriscus*, léger par nature, n'était figuré par un signe semblable. On dirait que l'École de Metz se serait servi de ce signe unique, pour représenter les trois neumes dérivés de l'*apostropha* — *pressus*, *oriscus*, *salicus* — contrairement à Saint-Gall, qui donne à chacun d'eux trois formes bien distinctes.

521. — Quoiqu'il en soit de cette identité des signes, il semble que le notateur messin, afin de prévenir l'identité d'exécution entre le *pressus* et le *salicus*, ait pris ses précautions ; très souvent le manuscrit de Laon ajoute, à la note *salicus*, un *c* = *celeriter*, qui a pour but de diminuer la longueur du signe, et de le réduire à la juste valeur qui convient au *salicus*.

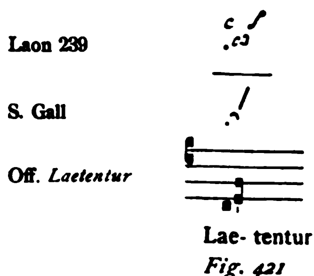


Fig. 421

On ne s'étonnera pas de trouver la lettre *c* sur une figure neumatique, longue de signification ; car les manuscrits sangalliens font sans cesse usage de cette lettre sur le *pressus* lui-même, lorsque celui-ci doit être exécuté légèrement.

522. — 4° *Les équivalences dans le manuscrit de Laon.* — Les manuscrits de Saint-Gall sont d'une constance et d'une fidélité extraordinaires dans l'emploi du *salicus ;* là encore, ils sont les ûtres et les modèles.

Les manuscrits d'écriture messine sont moins fidèles ; ils ont r ce point des oublis et des négligences qui sentent la décace : parfois, ils abandonnent le *salicus* qui se transforme en uple *scandicus*. Toutefois, ces erreurs ne sont pas irréparables.

523. — D'abord la seule comparaison avec les documents de Saint-Gall nous donnerait le droit de ramener au *salicus* tous les

scandicus messins qui, s'écartant de la tradition, étaient primitivement des *salicus ;* il y a mieux encore.

La comparaison des mêmes passages mélodiques dans les manuscrits messins — ou même dans un seul manuscrit, celui de Laon par exemple, — nous met à même de constater que ces écarts sont le fait de copistes inattentifs ; car, pour le même neume, dans la même mélodie, ils emploient tantôt le *salicus*, tantôt le *scandicus*, là où Saint-Gall n'emploie que le premier de ces groupes. Nous sommes donc en droit de rétablir partout des *salicus.*

524. — Mais voici qui est plus important ; cette restitution n'est pas toujours nécessaire ; car les *scandicus* erronés de Laon sont parfois ramenés à la valeur du *salicus* original, au moyen de la forme spéciale donnée au groupe, et, surtout, au moyen de la lettre significative *a* (augete), accolée à la note centrale :

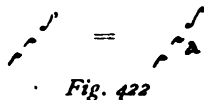


Fig. 422

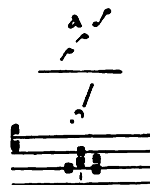
ce qui constitue une véritable équivalence et confirme, encore une fois, l'appui et la longueur de la note centrale :

Exemples :

Laon 239

S. Gall

Off. *Deus firmavit*
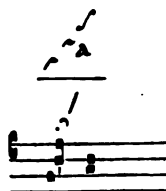


tu es

Fig. 423

Laon 239

S. Gall

Off. *Tui sunt*



tu fun- dásti

Fig. 424

Laon 239

Einsied. 121

℟. G. *Prope est Dominus*

o-mnis ca-ro

Fig. 425

525. — Il semble que les manuscrits sangalliens usent du même procédé que Laon, lorsqu'ils ont oublié le *salicus :* voici un dernier exemple d'équivalences intéressantes :

Turin G. V. 20

Monza C. 12/75

Les mss. Sang. et Einsied. 121

Bamberg lit. 6

Laon 239

Intr. *Circumdederunt*

in-vo- cá- vi

Fig. 426

Turin et Monza ont le *salicus ;* les Saint-Gall et Einsiedeln ont, comme précédemment le manuscrit de Laon, deux *punctums* longs et la note centrale marquée du *t* (tenete). Laon également a deux *punctums* longs avec l'*a* (augete) ; enfin Bamberg a trois *virgas* successives, celle du milieu est marquée de l'épisème romanien, signe d'appui et de longueur. Ces quatre manières de noter sont tout-à-fait équivalentes, et prouvent qu'on ne doit pas chercher autre chose dans le *salicus* que l'appui et la longueur relative recommandée dans la règle d'interprétation.

526. — 5° *Adaptation de texte au salicus. Diérèse du salicus.*

Les règles de composition grégorienne relatives au *salicus* confirment les conclusions précédentes.

On entend par *diérèse* la division et la distribution sur plusieurs syllabes d'un groupe neumatique chanté ordinairement sur une seule (cf. *Paléographie Musicale*, tome III, p. 73).

Lorsque le nombre des syllabes le demande, le compositeur fait usage de la *diérèse* du *salicus* : il place une syllabe sur la deuxième note, qui devient alors tête de groupe et reçoit l'ictus rythmique. Rien n'est changé dans le rythme par le fait de cette coupure; dans les deux cas, l'ictus porte sur la même note.

Exemples :

Trait. VIIIe Mode.

ge- | ne- rá- ti- o re- ctórum...
et | ju- stí- ti- a ejus...
in | mán- (*datis*)

diérèse

in cor- | nu in lo-co ú- beri...
ví- ne- | a
ad-jú- | tor et
et ex- | al- tá- bo eum
nos au- | tem
qui há- | bi- tat

etc., etc.

Fig. 427

On remarquera, dans l'exemple ci-dessus, l'emploi du *pes quadratus* ou du *pes quassus* à la place du *salicus* : la première note de ces deux *podatus* est forte et longue.

527. — Autres exemples de *diérèse*, mais avec le *podatus* ordinaire.

℟. G. v[e] Mode

in ae- tér- num

sunt in pa- ce

diérèse

legem Ex- cél- si

Fig. 428

℟. G. v[e] Mode

Al- tís- si- mi

in prin- cí- pi- bus

é- ri-gens paú- pe- rem

diérèse

et di- xit mi- hi

semper in me ma- net

be- ne- di- cé- tur

Fig. 429

Type ℟. G. *Justus*

in ó- mni- bus vi- is

et pro

ut sal- vos fá- cias

par- ce

diérèse

prin- ci- pá- tus
in cu- bí- li-bus
us-que ad sum- mum
pro- cé- dens de thá- la-mo
etc., etc.

Fig. 430

528. — Tout ce qui a été dit du *salicus* de trois notes s'applique au *salicus* de quatre ou cinq notes : c'est-à-dire que la *note salicus* est marquée d'un ictus rythmique un tant soit peu allongé.

ARTICLE 2.

INTERPRÉTATION DU SALICUS DEUXIÈME FORME, A L'UNISSON.

529. — Quelle est son interprétation ?

Il y a deux interprétations possibles :

a) Traiter ce *salicus* comme le précédent : première note légère, deuxième note répercutée, plus forte que la première. L'ictus resterait sur cette deuxième note.

Fig. 431

b) Ou bien réunir les deux premières notes en une seule à l'instar du *pressus*.
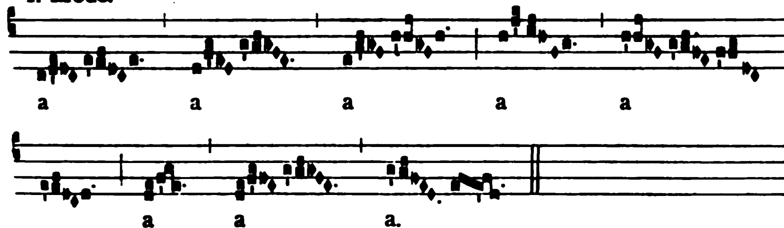
Fig. 432

Dans ce cas, la première note reçoit l'ictus rythmique, mais il faut l'attaquer doucement : cela permettra un renforcement facile de la note centrale, qui reste toujours la principale.

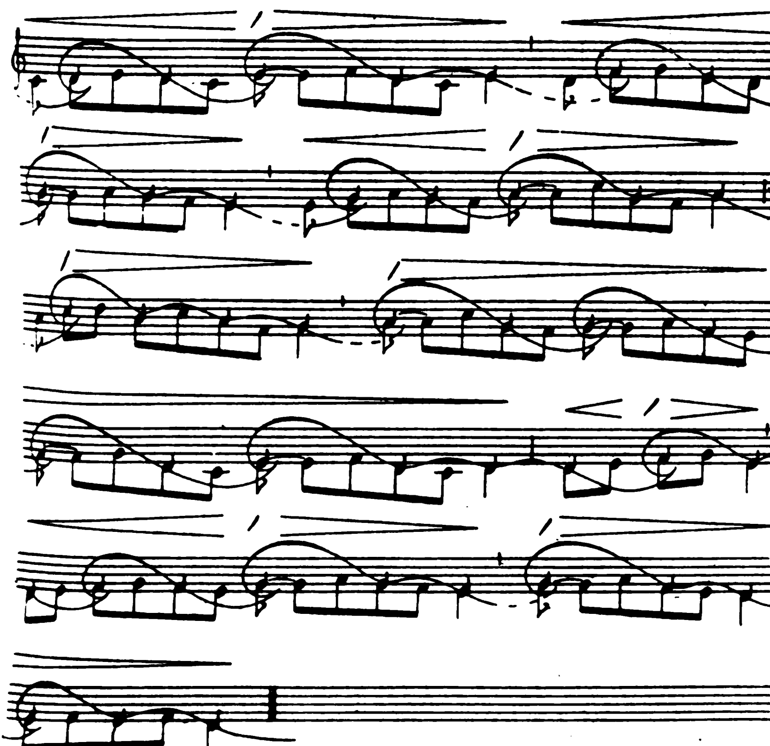
A la vérité, il y a des raisons également bonnes pour l'une ou l'autre de ces interprétations. Pratiquement, nous adoptons la seconde comme plus facile. Libre à ceux qui voudront la première, de la choisir.

Exercice XLIV.

Sur les deux formes des salicus.



Même exercice, transcription musicale.



CHAPITRE XII.

ÉTUDE ET EXÉCUTION DU QUILISMA.

530. — On connaît la forme du *quilisma* (II. 49). Il reste à parler de sa place sur l'échelle musicale, des notes qui l'entourent et de son interprétation.

ARTICLE 1.

PLACE DU QUILISMA DANS L'ÉCHELLE MUSICALE.

531. — On se rappelle que le *quilisma* est toujours, dans notre notation actuelle, précédé d'une note ou d'un groupe. (1)

Il se trouve entre deux notes distantes

a) D'une tierce mineure,

Un demi-ton *après* le *quilisma*.



Fig. 433

(1) Les manuscrits neumatiques présentent des exceptions à cette règle. Dans l'antiphonaire du bienheureux Hartker on trouve quelquefois le signe du *quilisma* sur une syllabe sans note, ni groupe de préparation (Fig. 434 A).

A { *Ant.* O Oriens... / *et* O Clavis... — umbra mor-tis
O Rex géntium... for- má-sti
O Gábrihel... vo-cá- bi- tur

B Esto mi-hi in De- um

Fig. 434

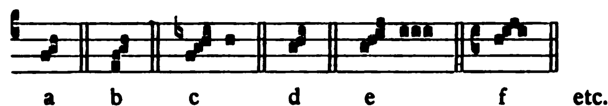
Sur douze antiennes O, il n'y a que ces quatre se terminant ainsi. C'est bien le *signe* du *quilisma;* mais quelle est sa signification ici? D'autre fois, il s'agit certainement d'un vrai *quilisma;* en voici un exemple (Fig. 434 B). Mais l'élision, dans ce cas, explique la place du *quilisma* au début du groupe. En réalité, il n'y a pas exception à la règle C'est encore une notation à laquelle on devrait revenir.

Un demi-ton *avant* le *quilisma.*



Fig. 435

b) D'une tierce majeure.



a b c d e f etc.

Fig. 436

c) D'une quarte ; cas beaucoup plus rare : le *quilisma* se trouve toujours à la tierce, majeure ou mineure, de la première note.

a Off. *Ad te levavi*

irrí- de- ant

b ℟. G. *Sciant gentes*

stí- pulam

c ℟. G. *Miserere mei Deus... quoniam in te confidit.*

oppró- bri- um

d ℟. G. *Tribulationes*

necessitátibus me- is

e Off. *Sicut in holocaustis*

et sic- ut

f ℟. G. *Custodi me*

óculi tu- i

Fig. 437

Le *quilisma* entre deux notes distantes d'une quinte n'existe pas

ARTICLE 2.

DE L'INTERPRÉTATION DU QUILISMA.

532. — Les renseignements sur ce point ne peuvent nous être fournis que

a) Par les sources byzantines,

b) Par les auteurs latins,

c) Ou enfin par les manuscrits.

§ 1. — Le quilisma byzantin.

533. — L'origine grecque de cette expression est évidente ; son étymologie ne nous dit rien de bien précis : *κύλισμα*, action de rouler. Sa signification musicale est discutée. Deux opinions sont en présence.

La première enseigne que le *quilisma* byzantin n'est pas une note réelle, mais un signe aphone, muet. Il est du nombre des grands signes qui se rapportent à la chironomie, non à la voix, et sont les indices de la mesure et non du chant. (1)

Le *quilisma* grégorien, lui, est bien certainement une note réelle, une note chantée de la mélodie ; si donc le *quilisma* byzantin est ce qu'affirme cette première opinion, il n'y a aucune parité de signification à établir entre le signe oriental et le signe occidental.

La deuxième opinion (2) veut que le *quilisma* byzantin soit le signe, non pas seulement d'une note, mais de toute une série de notes, de tout un mélisme dont il ne serait qu'un abrégé sténographique. Rien non plus dans cette opinion, qu'elle soit fondée ou non, qui puisse nous renseigner sur la valeur du *quilisma* occidental qui vaut une note, pas davantage.

Il faut donc renoncer, jusqu'à nouvelles découvertes, à des indications pratiques de ce côté, et se tourner vers les manuscrits et les auteurs latins.

(1) J.-B. REBOURS. *Traité de Psaltique*, p. 11.

(2) FRANCK CHOISY, *L'Hymne du Paléologue et la Musique Byzantine*. *Revue Musicale*, 1907, p. 184 et p. 259.

Il est utile de commencer cette étude par les codices, qui nous éclairent non sur le *quilisma* lui-même, mais sur les notes qui le précèdent.

§ 2. — Les manuscrits. Effets rétroactifs du quilisma.

534. — Le *quilisma* latin a un effet rétroactif de retard ou même de prolongement sur la note ou le groupe qui le précèdent. Cette règle ne souffre aucune exception : les manuscrits de tous les pays qui ont conservé, en tout ou en partie, les notations rythmiques, sont unanimes à proclamer cette règle pratique d'exécution, qui d'une manière, qui d'une autre. (1)

535. — On peut ramener à trois classes principales les nombreux procédés employés par les diverses Écoles graphiques pour figurer le retard des notes avant le *quilisma.*

1° Emploi des signes rythmiques longs, et des lettres significatives *longues* dans les documents sangalliens et messins.

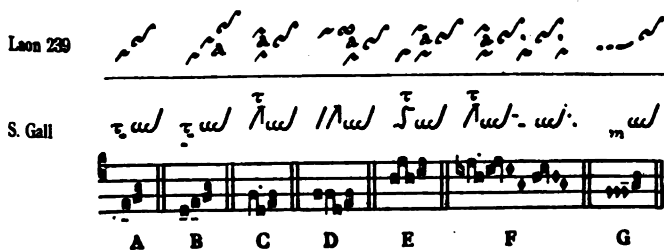


Fig. 438

Ces deux Écoles, dont les écritures neumatiques sont si dissemblables, se ressemblent entièrement pour l'usage de ces signes, et c'est par centaines qu'elles les emploient.

536. — 2° Doublement graphique de la note qui précède le *quilisma.*

Voici deux manuscrits bien connus : l'un à Monza C 12/75 (Xe siècle), l'autre à Vienne. Bibl. imp. 1845 (XIe siècle). Ces deux manuscrits écrivent *le plus souvent* une double note avant le

(1) Cf. Rassegna Gregoriana, 1906, col. 226 et ss. « *La Tradition Rythmique Grégorienne à propos du Quilisma.* »

quilisma, c'est-à-dire qu'ils répètent la dernière note du gr(
qui se trouve avant le *quilisma*. Comme point de comparaisor
met en regard la notation de Saint-Gall.

a) Note doublée *après clivis* :

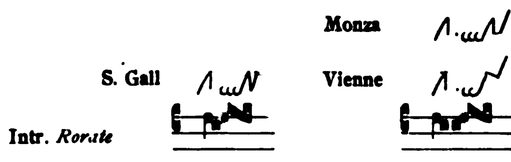


Fig. 439

b) Note doublée *après torculus* :

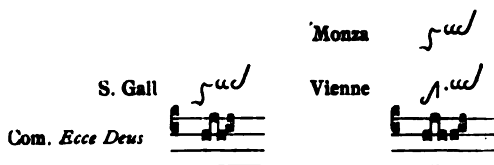


Fig. 440

Monza, dans cet exemple, ne double pas la note après le
culus, parce que ce codex fait usage du *torculus* long ∫.

c) Note doublée *après climacus* :

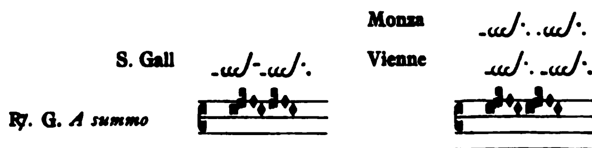


Fig. 441

On verra d'autres exemples dans l'article de la *Rassegna* (
cité.

537. — 3° *Division* du groupe devant le *quilisma*.

Un autre procédé graphique, pour indiquer le retard des s
avant le *quilisma*, est la division ou la séparation graphique d
dernière note du groupe qui précède le *quilisma*.

Ainsi dans le manuscrit de Montpellier :

a) La *clivis* ordinaire à deux branches ∧ devient assez souvent devant le *quilisma* :

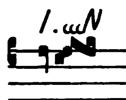


Fig. 442

b) Le *torculus ordinaire* ∫ devient devant le *quilisma* :

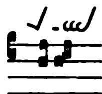


Fig. 443

Les manuscrits italiens, lombards, aquitains, espagnols, font usage du même procédé. La notation sangallienne le connaît aussi, du moins pour le *podatus* : au lieu du *podatus* J ou J, elle écrit toujours deux *punctums planums* devant un *quilisma* -- ɯJ

538. — Ces deux derniers procédés — doublement et division — se rencontrent dans les manuscrits avec plus ou moins d'abondance; avec le temps, ils deviennent de plus en plus rares; cependant ils restent, longtemps encore, assez fréquents pour témoigner en faveur de la tradition primitive, exprimée si clairement dans les documents sangalliens et messins. Il n'y a pas à s'étonner de cet état de choses, ni surtout à en tirer argument contre la tradition : tout s'explique par la décadence progressive du chant grégorien. On voudra bien relire ce qui a été dit ci-dessus sur l'emploi des signes rythmiques dans les manuscrits (II. 59-65).

539. — Ces premières indications des manuscrits nous conduisent à la conclusion suivante :

Dans l'ensemble mélodique et rythmique formé par le *quilisma* et les notes qui le précèdent, le son placé immédiatement devant ce neume est, au point de vue tant mélodique que rythmique, plus important que le *quilisma* lui-même. Celui-ci ne serait en conséquence qu'une simple note d'ornement.

540. — L'histoire du *quilisma* dans les siècles de pleine décadence confirme entièrement cette donnée.

Le fait le plus fréquent et le plus significatif à cette époque, c'est la chute totale du *quilisma*. Cette perte serait inexplicable, s'il s'agissait d'une note mélodique fondamentale et prolongée. Les exemples de ce cas sont très nombreux.

Si la *note-quilisma* est conservée, elle devient note centrale du groupe dont elle faisait partie, ce qui n'indique pas non plus qu'elle ait été primitivement forte et longue (cf. *Rassegna*, l. c. col. 243-244).

Avec les manuscrits apparaissent déjà quelques aperçus sur l'exécution pratique de ce signe mystérieux ; il reste à voir ce qu'en disent les auteurs latins.

§ 3. — Les auteurs.

541. — On peut diviser les textes des auteurs en deux catégories.

a) Les textes qui se rapportent directement au *quilisma*, c'est-à-dire ceux dans lesquels ce terme est expressément employé;

b) Et les textes dans lesquels les commentateurs modernes ont voulu voir des allusions plus ou moins transparentes au *quilisma*.

On les lira tous en note; car nous ne pouvons nous résigner à entrer dans la discussion de ces textes obscurs qui, en définitive, ne fournissent que des thèmes à conjectures. (1)

(1) AURÉLIEN DE RÉOMÉ, IXe siècle. — « Versus istarum novissimarum partium *tremulam adclivamque* emittunt vocem. » Gerb. *Script.* I, p. 47a. — « Antiphonarum quatuor sunt hoc in tono differentiae, (Authentus Protus) quarum prima haec est : Ant. *Tradent enim vos*, finisque versiculi *tremulam emittit vocem.* » Gerb. *Script.* I, p. 44b.

NOTKER, IXe-Xe siècle. — Lettre à Luitpert, explication de la lettre romanienne g. g = ut in gutture gradatim garruletur genuine gratulatur.

GUY D'AREZZO, XIe siècle. — « De quibus illud est notandum, quod tota pars compresse et notanda et exprimenda est, syllaba vero compressius. Tenor vero, id est, mora ultimae vocis, qui in syllaba quantuluscumque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionibus existit. Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem, vel duplo breviorem, aut *tremulam* habeant, id est, varium tenorem, quem longum aliquotiens litterae virgula plana apposita significat : ac summopere, caveatur talis neumarum distributio, ut..., etc. Gerb. *Script.* II, p. 14b-15a; éd. D. Amelli, p. 35.

ARIBON, XIe siècle, expliquant le texte précédent de Guy, dit : « Quod dicit : « *aut tremulam habeant* » puto intelligendum sic esse. Tremula est

542. — L'expression la moins obscure, sur laquelle il soit permis de faire quelque fonds pour la pratique, est peut-être celle-ci, de Bernon : « Quilismata quae nos *gradatas* neumas dicimus. » Le terme « *adclivam* » employé par Aurélien a aussi le même sens. On peut donc voir dans le *quilisma* une sorte de port de voix ascendant. Cette interprétation est plausible; car elle est en pleine conformité avec les renseignements des manuscrits. En effet *tout port de voix ascendant exige le soutien de la note inférieure, sur laquelle on doit asseoir la voix pour la porter plus haut, doucement et graduellement.* Ce soutien est précisément enseigné par les manuscrits.

Ces maigres indications des écrivains du moyen âge ne satisferont peut-être pas tous les lecteurs, aussi ceux qui voudraient traiter le *quilisma* comme une note ordinaire, légère, sans port de voix, sont-ils tout à fait libres. Ils préconiseraient ainsi une exé-

neuma quam gradatum vel *quilisma* dicimus, quae longitudinem de qua dicit « *duplo longiorem* » cum subjecta (plana) virgula denotat, sine qua brevitatem, quae intimatur per hoc quod dicit, « *vel duplo breviorem* » insinuat. » Gerb. *Script.* II, p. 215[b].

MONACHUS ENGOLISMENSIS, XI[e] siècle. De Vita Caroli Magni. — « Omnes Franciae cantores didicerunt notam Romanam, quam nunc vocant notam Franciscam, excepto quod *tremulas* vel vinnolas, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci. » Monum. Germ. *Script.* IV, 118; éd. Waitz.

BERNONIS AUGIENSIS, Tonarius, † 1048. — « Saeculorum amen. Ant. *Amen dico vobis.* Hae antiphonae licet a finali incipiant, tamen quia per *quilismata*, quae nos *gradatas neumas* dicimus, magis gutturis, quam chordarum vel alicujus instrumenti officio modulantur, potius hujus differentiae sono, quam principali ipsius authentici promantur modo. » Gerb. *Script.* II, p. 80[a].

ENGELBERT D'ADMONT, † 1331. — « Unisonus vero non est aliqua conjunctio vocum, quia non habet arsim et thesim, nec per consequens intervallum vel distantiam, sed est *vox tremula*, sicut est sonus flatus tubae vel cornu, et designantur in libris per neumam, quae vocatur *quilisma.* » Gerb. *Script.* II, p. 319[b].

JEAN DE MURIS, XIV[e] siècle. — « *Quilisma* dicitur curvatio, et continet notulas tres vel plures quandoque ascendens, et iterum descendens, quandoque e contrario. » Gerb. *Script.* III, p. 202[a-b].

WALTER ODINGTON, XIII[e]-XIV[e] siècle. — « *Quilisma* dicti ad similitudinem. Quilos enim grece, et *mus* terra, quasi humida terra a receptione aquarum. » Couss. *Script.* I, p. 214[a].

Cf. Les textes cités par le R. P. Vivell, *Gregor. Rundschau*, novembre 1905, p. 162 et ss.

cution plus simple et plus facile, ce qui est à prendre en considération. Cependant, même dans ce cas, il faudrait toujours maintenir, ce qui demeure certain, la longueur des notes avant le *quilisma.*

543. — Nous n'avons rien trouvé dans les manuscrits qui autorise l'usage d'une sorte de grupetto sur la note qui précède le *quilisma.*

Après ces préliminaires, il est permis maintenant de passer aux règles pratiques d'exécution.

ARTICLE 3. — RÈGLES D'EXÉCUTION DU QUILISMA.

544. — Quelques règles générales.

1° La note qui précède immédiatement le *quilisma* sera toujours un peu appuyée et allongée; elle portera toujours l'*ictus* rythmique.

545. — 2° La *note-quilisma*, toujours légère, ne recevra jamais l'*ictus* rythmique.

546. — 3° Cette même note sera traitée, soit en port de voix, soit comme une simple note de passage. Elle vaut un temps simple. Un port de voix lourd, long, lentement traîné, serait contraire à la notion même de cet ornement vocal, qui demande une interprétation gracieuse et délicate.

Voici la règle particulière à chaque cas.

547. — A. *Une seule note devant le quilisma.*

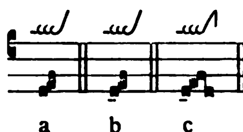


Fig. 444

Il n'y a qu'à appliquer à la lettre les trois règles qui précèdent. Pour signaler l'appui sur le *punctum* on pourrait y ajouter le trait romanien (Fig. 444 b, c), mais la présence du signe *quilisma* suffit pour indiquer cet appui.

548. — B. *Deux notes devant le quilisma.*

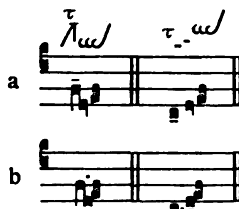
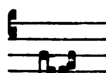


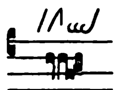
Fig. 445

Les deux notes sont allongées, il s'agit d'un prolongement approximatif; car il y avait quelque liberté dans l'interprétation, ce qui explique les écritures variées des manuscrits.

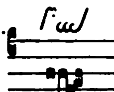
549. — On a vu que certains codices redoublent la note précédant immédiatement le *quilisma :*


Fig. 446

Il faut donc conserver le prolongement et l'ictus rythmique à cette note (Règle première n° 544). Toutefois les monuments sangalliens n'emploient pas ce redoublement. Ils semblent, au contraire, dans le cas de la *clivis* par exemple, donner plus d'importance à la première note; car ils la surmontent du trait ou du *t* romaniens. Il n'est même pas rare de trouver, dans les cas analogues, le redoublement de la *virga* devant la *clivis :*



ou ce qui revient au même, l'usage du *pressus :*


Fig. 447

550. — Il faut, dans la pratique, ne négliger aucune de ces précieuses indications. On peut les accorder en marquant d'un

trait romanien (Fig. 445 a) ou même d'un point rythmique (Fig. 445 b) la première note d'un groupe binaire devant le *quilisma*. Dans la pratique, il ne faudra pas exagérer la tenue de cette note.

551. — C. *Trois notes devant le quilisma.*

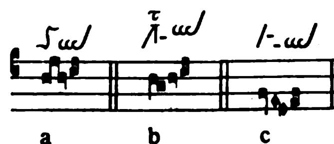


Fig. 448

Pour l'exécution de ces trois groupes (*torculus*, *porrectus*, *climacus*), il n'y a qu'à suivre les règles ordinaires : ictus rythmique sur la première et la troisième notes de chaque groupe ; les trois notes sont légèrement retardées.

552. — D. *Quatre notes et plus devant le quilisma.*

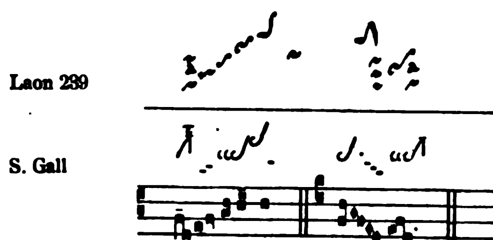


Fig. 449

Même observation : suivre les règles ordinaires.

553. — E. *Strophicus devant le quilisma.*

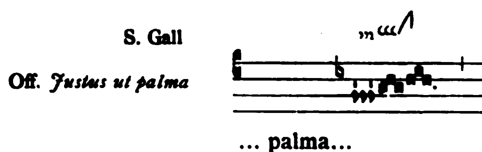


Fig. 450

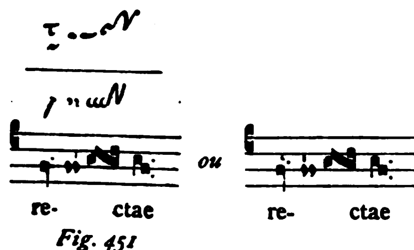


Fig. 451

Ce cas est assez rare; il faut cependant une direction pratique : nous rappelons simplement ce qui a été dit plus haut (II. 480-483).

554. — *Premier exemple. Tristropha* (Fig. 450). — La notation neumatique de ce *strophicus* implique la répercussion au moins de la dernière stropha marquée d'un *épisème :* cette *stropha* sert de soutien au *quilisma*, il sera bon de faire cette répercussion. La *tristropha* est donc traitée comme un groupe de trois notes, avec ictus rythmique sur la première et la troisième (II. 480).

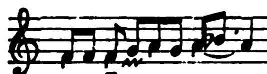


Fig. 452

555. — *Deuxième exemple. Distropha* (Fig. 451). — De ces deux *strophas*, celle qui précède immédiatement le *quilisma* est la plus importante, l'épisème qui la souligne réclame un ictus rythmique suivant la règle ordinaire (II. 544). L'exécution serait alors, avec répercussion des trois *fa :*



Fig. 453

Si les deux *strophicus* sont unis dans un seul son, on aura
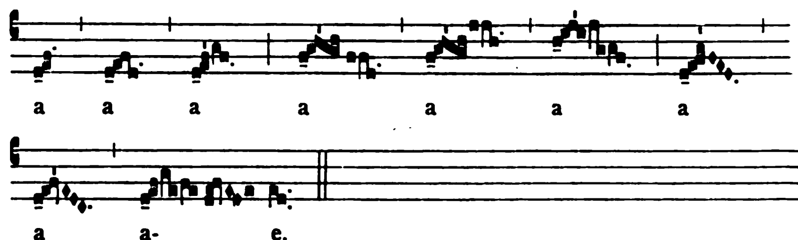


Fig. 454

ce qui est moins conforme à la notation neumatique, mais un peu plus facile (II. 481).
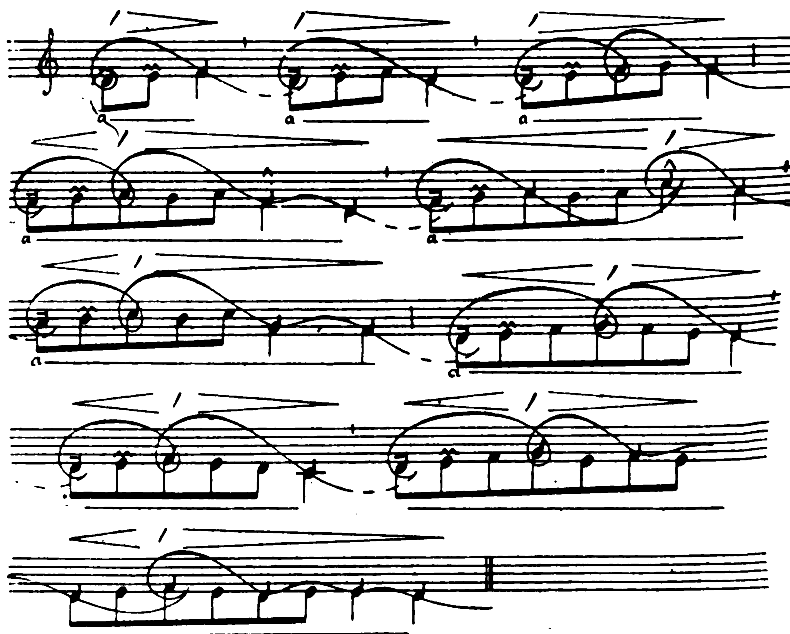
Exercice XLV.

Sur le quilisma.

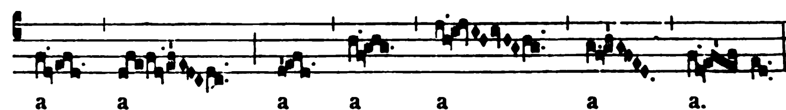
Une note devant le *quilisma.*



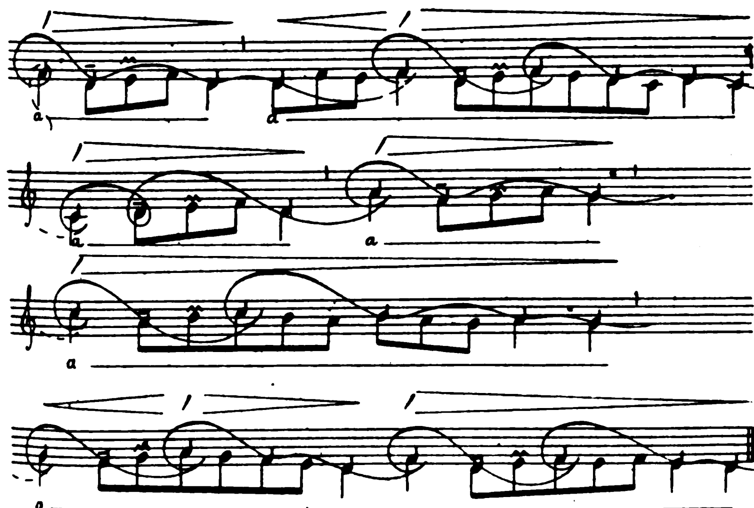
Même exercice, transcription musicale.



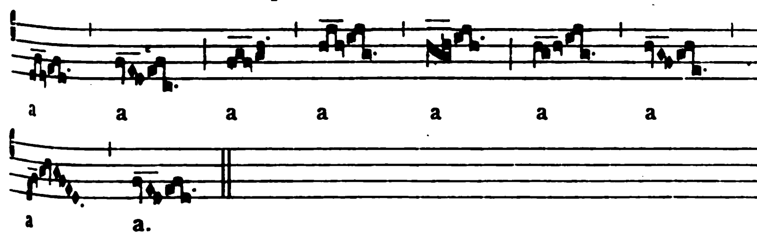
Deux notes devant le *quilisma.*
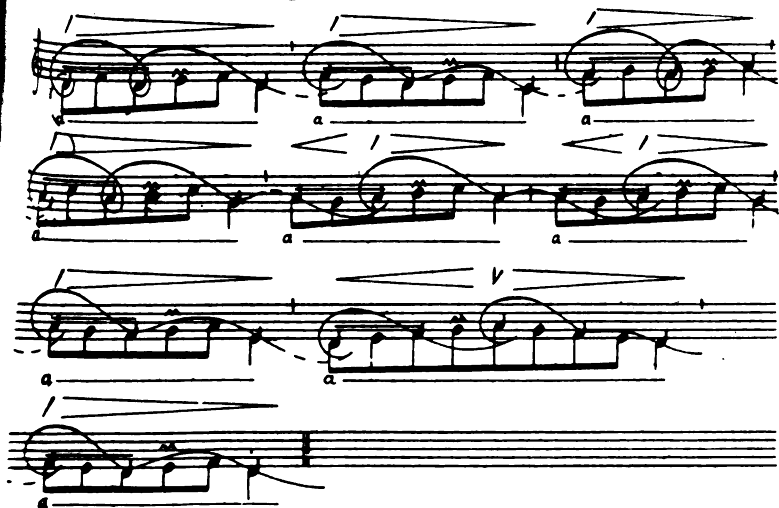


Même exercice, transcription musicale.



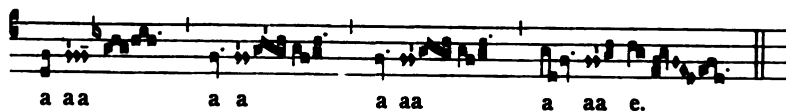
Trois notes devant le *quilisma.*



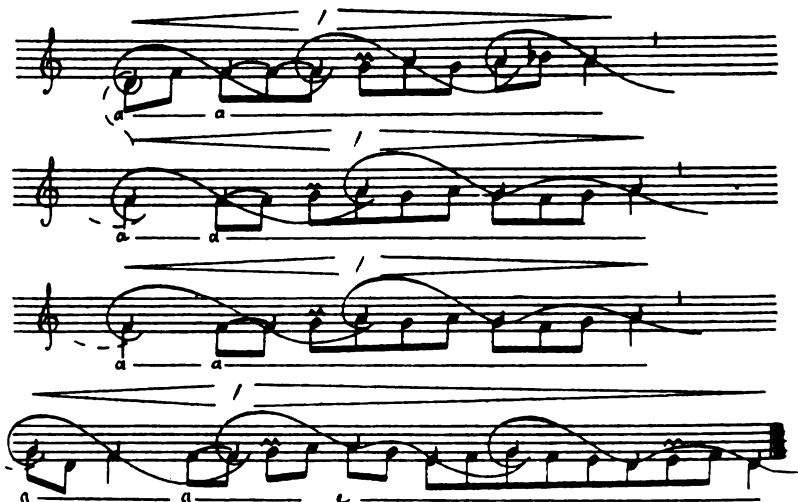
Même exercice, transcription musicale.



Strophicus devant le *quilisma* (II. Ex. XLII).



Même exercice, transcription musicale.



Avec cet exercice, se termine notre deuxième Partie. Tout ce qui concerne le rythme pratique des groupes mélodiques et des mélismes y a été traité dans le plus grand détail ; et on a essayé d'y exposer, avec le plus de clarté possible, les secrets du *nombre musical grégorien.* Maintenant il faut, d'après le programme tracé plus haut (I. 22-25), étudier ces mêmes groupes dans leurs rapports avec les *textes liturgiques* qui presque toujours les accompagnent. Ce sera l'objet de notre troisième Partie.

APPENDICE.

(II. 277)

RÈGLE GÉNÉRALE D'EXÉCUTION POUR TOUS LES GROUPES.

LEGATO. VOCALISATION LIÉE.

556. — Le style grégorien est avant tout *un style lié;* les groupes les plus simples, dès les premiers exercices, doivent porter ce cachet. La liaison la plus intime doit exister entre les notes d'un même groupe. Les longs groupes eux-mêmes, avec subdivisions rythmiques, ne font point exception à cette loi. Le chantre doit en émettre toutes les notes très distinctement, mais avec un *legato* parfait et, qu'on nous permette l'expression, comme d'un seul coup d'archet.

557. — La valeur intensive des groupes est très variable. Le même groupe peut être conduit *crescendo* ou *decrescendo*, selon sa place dans la phrase mélodique et son contact avec les mots. En principe, dans l'étude du groupe isolé, le *crescendo* est la loi ordinaire pour le dessin mélodique ascendant, le *decrescendo*, au contraire, pour le dessin descendant. Mais quelle que soit la marche mélodique ou dynamique, la liaison des notes doit toujours demeurer parfaite, et la dynamie elle-même, bien entendue, ne peut qu'aider au *legato*.

558. — L'importance de la liaison des sons est telle, pour la bonne exécution des groupes grégoriens, qu'il est nécessaire, au risque d'empiéter sur un sujet qui appartient plutôt au *solfège grégorien*, d'indiquer les moyens qui conduisent à cette liaison parfaite. Ces moyens sont fort bien exposés dans les bonnes *Méthodes* de chant moderne ; aussi ne craignons-nous pas de leur emprunter les préceptes clairs et précis qu'elles donnent à ce sujet ; car la manière de lier les sons est la même pour toutes les musiques et pour tous les temps. Nous n'avons ici que l'embarras du choix. M. Théophile Lemaire, dans « Le Chant, ses Principes », (1) résume l'enseignement général des plus grands maîtres :

(1) *Le Chant, ses Principes et son Histoire*, par Théophile Lemaire et Henri Lavoix fils, Paris, Heugel et fils, 1881.

nous lui empruntons ses préceptes et même ses exercices, avec les légers changements nécessités par leur application à l'art grégorien.

559. — « La liaison des sons, dit-il, consiste dans la manière de passer d'un son à un autre, en les unissant tous deux moelleusement. Pour obtenir une liaison parfaite, il faut que le chanteur, après avoir respiré, conduise la poussée d'air avec une très grande régularité; de telle facon que la voix, étant bien soutenue, glisse, pour ainsi dire, d'une note à l'autre sans interruption entre les sons. Les notes liées doivent être articulées également et distinctement avec la plus grande justesse. Il faut éviter de traîner la voix mollement entre les notes, ce qui causerait nécessairement une confusion dans les sons; on doit, au contraire, la maintenir ferme et souple tout à la fois. »

560. — « Il est indispensable de graduer l'intensité de la poussée d'air à mesure que les sons s'élèvent vers l'aigu, et, dans les passages descendants, de la soutenir pour éviter la mollesse » *op. cit.* p. 89.

« La liaison parfaite des sons constitue une des plus grandes beautés du chant : elle lui donne une limpidité et une grâce extrêmes » *l. c.* p. 89.

Elle convient tout particulièrement à une mélodie grégorienne, et les exercices de *vocalisation liée* sont nécessaires pour obtenir un bon résultat.

561. — « Le moyen le plus certain d'arriver à vocaliser parfaitement une gamme ou un trait quelconque est d'en réduire d'abord l'étude à sa plus simple expression... »

« Il semble, au premier abord, qu'il soit très aisé de bien chanter deux notes, cependant cela n'est pas; mais quand on sait bien faire deux notes, on sait en faire même trois, quatre, cinq, jusqu'à l'octave et plus encore. »

On travaillera donc les exercices dans l'ordre suivant :

1° par dessin de deux notes;
2° par dessin de trois notes;
3° par dessin de quatre notes;
4° par dessin de cinq notes;
5° par dessin de six notes;
6° par dessin de sept notes;
7° par dessin de huit notes.

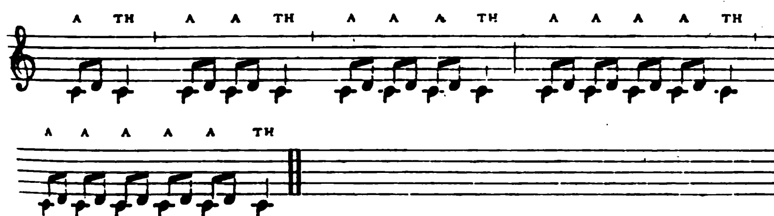
EXERCICE XLVI.

Dessin de deux notes.

V. Mode.



Même exercice, transcription musicale.



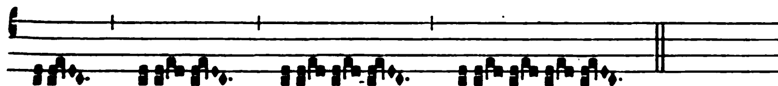
562. — « On étudiera d'abord le premier rythme — le *torculus* — on le répètera plusieurs fois en liant bien les notes par une respiration continue et soutenue, sans la moindre secousse. »

« Cet exercice doit être fait sur la voyelle *a* en timbre rond un peu clair (1) et dans un mouvement très lent, afin que les notes sortent nettement, sans mollesse, sans être traînées, et de manière qu'elles soient très nettement articulées. Dès que l'élève exécutera bien ce premier groupe, il y ajoutera le second qui devra être réuni au premier avec la même respiration, en conservant le même mouvement. Il répètera ces deux rythmes jusqu'à ce qu'il ait obtenu le résultat cherché, puis il y joindra le troisième, le quatrième, etc. en procédant toujours de la même manière. »

563. — Lorsqu'il exécutera ces premiers exercices d'une façon satisfaisante, il passera à l'étude de ceux qui suivent, en observant les mêmes procédés.
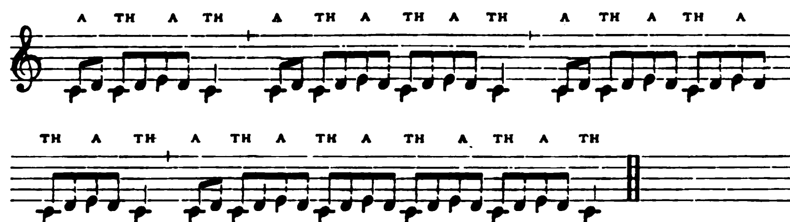
EXERCICE XLVII.

Dessin de trois notes.
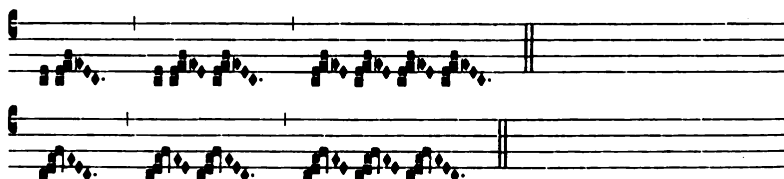


(1) Nous répétons ici que le maître suivra sa propre méthode pour l'emploi des voyelles. Les courbes rythmiques sont indiquées dans la transcription par les lettres A = arsis, TH = thésis.

Même exercice, transcription musicale.
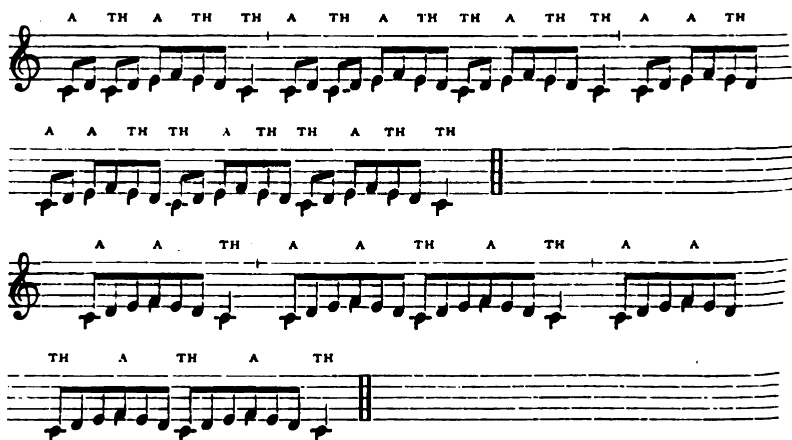


EXERCICE XLVIII.

Dessin de quatre notes.

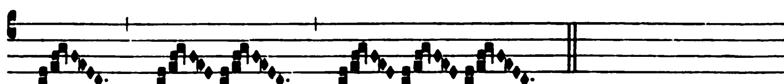


Même exercice, transcription musicale.
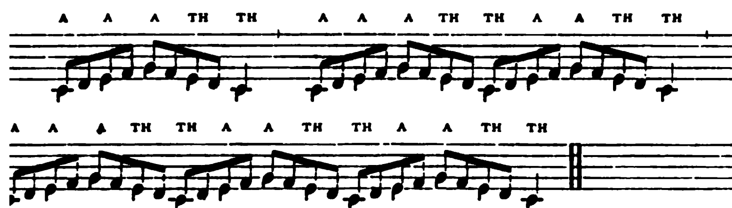


EXERCICE XLIX.

Dessin de cinq notes.

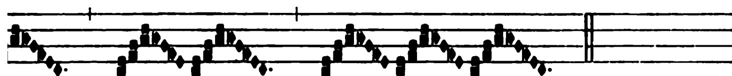


ième exercice, transcription musicale.
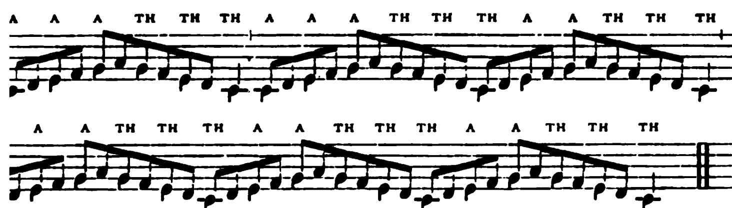


EXERCICE L.

Dessin de six notes.

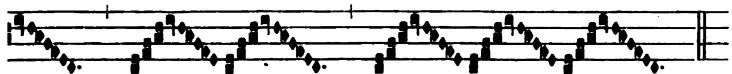


ème exercice, transcription musicale.
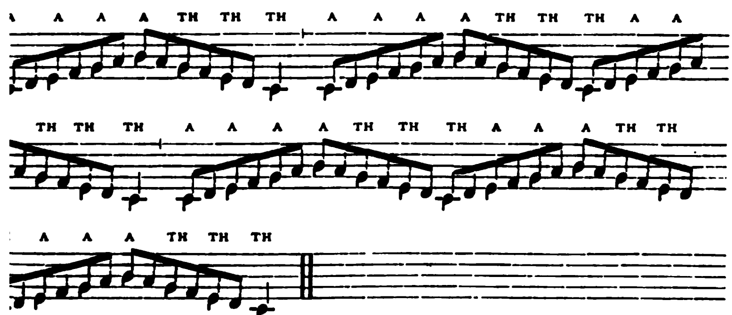


EXERCICE LI.

Dessin de sept notes.

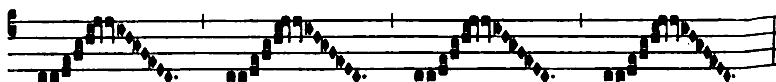


ème exercice, transcription musicale.
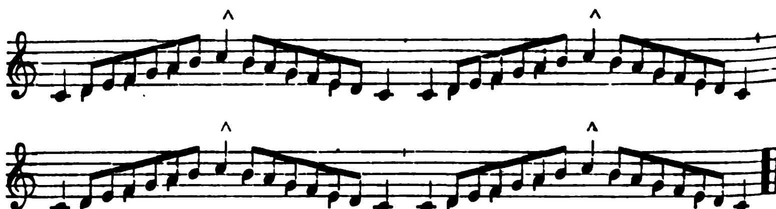


Exercice LII.

Dessin de huit notes.



Même exercice, transcription musicale.



564. — « Ces exercices devront être travaillés sur toutes les voyelles *a*, *â*, *é*, *ê*, *e*, *i*, *o*, *ô*, *eu*, *ou*, dans tous les tons, dans toute l'étendue de la voix. Afin que l'élève n'éprouve aucune difficulté dans l'émission des sons, il prendra pour point de départ la troisième note grave de l'échelle de sa voix, puis il transposera tous ces exercices en suivant la succession chromatique ascendante des sons; il aura seulement soin que ces transpositions ne fassent pas monter ces exercices au delà des notes que la voix peut émettre avec la plus parfaite aisance...

565. — « Ces exercices devront être exécutés d'abord *piano*, puis un peu plus fort, et ensuite *forte*, sans arriver au *fortissimo*. Ces trois manières de travailler apprendront aux élèves à maîtriser leur voix, et à la manier. Au début de cette étude, le maître choisira la voyelle qui conviendra le mieux à la bonne émission des sons.

566. — « On augmentera le son par un léger *crescendo*, sur toute la partie ascendante; on le diminuera par un *decrescendo* bien gradué sur toute la partie descendante.

567. — « A cette recommandation nous ajouterons celle non moins essentielle de modifier insensiblement la voyelle de la façon suivante :

« On arrondira modérément et graduellement la voyelle dans les progressions ascendantes, sans arriver cependant au timbre

sombre : dans les gammes ou exercices descendants on l'éclaircira de même progressivement, de manière à ramener la voix, par des gradations bien ménagées, à sa sonorité première. Ces modifications de la voyelle ont pour but de donner à la voix une égalité apparente, qui, en réalité, n'est que le produit d'une inégalité bien ménagée de la voix. Ainsi l'*a* s'approchera de l'*o* en montant, et reviendra en descendant à sa sonorité première ; de même l'*é* prendra la couleur de l'*eu ;* et l'*o* s'approchera de l'*ou.*

« Si le chanteur négligeait de modifier la voyelle en montant, comme nous venons de le dire, il en résulterait que les sons aigus seraient criards et désagréables à l'oreille ; si en descendant une gamme, il conservait à la voyelle la rondeur des sons élevés, les notes graves seraient sourdes et sans éclat » *op. cit.* p. 108-110.

568. — On commencera ces exercices dans un mouvement très lent ; puis peu à peu, à mesure que l'élève les exécutera avec plus d'aisance et d'agilité, on pressera le mouvement jusqu'à M.M. ♪ = 152 ou 160 environ. Le plain-chant ne demande pas une rapidité plus grande. Rien n'empêche cependant de dépasser cette mesure : une plus grande légèreté de voix ne peut qu'être avantageuse au chantre grégorien, quoiqu'il n'ait pas à en faire usage. Mais qui peut le plus peut le moins.

569. — Dans chaque exercice, on devra soigneusement observer le rythme, sans jamais presser ni ralentir le mouvement d'abord choisi.

Les *notes ictiques* au centre des groupes seront traitées de la même manière que dans les *legato* de la musique moderne, où nous trouvons des nuances variées.

a) Parfois l'oreille est avertie de la subdivision rythmique par une douce et discrète intensité qui marque la note ictique ;

b) D'autres fois le *legato* est plus uni, plus intime ; les subdivisions rythmiques, comme *voilées*, se laissent à peine deviner ;

c) Plus souvent encore, dans certains traits ou rapides ou lents, ces subdivisions secondaires disparaissent entièrement, *fondues* dans un *legato* ininterrompu, ne laissant que le sentiment de l'ondulation pleine et large de la phrase musicale. Le *touchement* est alors si doux, si caressant, qu'il demeure impondérable, plus spirituel que matériel : le sentiment intérieur est seul à pouvoir s'en rendre compte, quand il veut en prendre conscience ; ce qui d'ailleurs n'est pas nécessaire.

Toutes ces nuances trouvent leur emploi dans le Chant grégorien, comme on le verra dans les exercices de groupe et surtout dans la phrase.

570. — Pour les précédents exercices, le premier procédé — ictus doucement *marqués* — sera employé au début : les touchements rythmiques serviront d'appui à la voix pour passer aisément à la note suivante. Puis graduellement la voix en diminuera la force et finira par s'en passer. Ainsi la voix complètement maîtrisée se servira de l'un ou de l'autre de ces procédés, selon que le réclameront le goût, l'art, l'expression.

TABLE DES MATIÈRES.

CHAPITRE V.

Rythmes simples ou élémentaires.

CHAPITRE VI.

Rythmes composés.

CHAPITRE VII.

Schémas rythmiques du chant grégorien.

CHAPITRE VIII.

Le mouvement rythmique.

CHAPITRE IX.

Expression plastique ou chironomie du mouvement rythmique.

CHAPITRE X.

Le Rythme et la Mesure.

CHAPITRE XI.

La syncope.

DEUXIÈME PARTIE.

LA MÉLODIE.

SON APPLICATION AU RYTHME

CHAPITRE I.

Les signes mélodiques.

Origine, noms, formes des notes et des groupes de notes.

CHAPITRE II.

Les signes rythmiques dans les anciens manuscrits.

CHAPITRE III.

Les notes et les intervalles.

CHAPITRE IV.

Les modes.

CHAPITRE V.

Le temps simple grégorien.

Valeur rythmique du Punctum et de la Virga.

CHAPITRE VI.

Rythme et exécution des groupes mélodiques. Le groupe isolé.

CHAPITRE VII.

Rythme et exécution des groupes mélodiques dans la phr

CHAPITRE VIII.

Étude et exécution de l'apostropha-pressus.

CHAPITRE IX.

Étude et exécution du strophicus

CHAPITRE X.

Étude et exécution de l'apostropha-oriscus.

CHAPITRE XI.

Étude et exécution du salicus.

CHAPITRE XII.

Étude et exécution du quilisma.

APPENDICE.

Règle générale d'exécution pour tous les groupes.
Legato. Vocalisation liée.

ERRATA.

Pages 77 et 78, dans les Exercices X, XI et XII, *les temps de chaque rythme doivent être numérotés, comme dans les exercices précédents :* 1 2 3 4 — (5), *et non pas* 4 2 3, *etc.*

Page 87, ligne 7, *lire* : la marche de l'intensité : *ce sont* elles aussi, etc.

» 120, N° 213, *lire* : Avant d'être *le* premier temps d'une mesure, etc.

» 136, après le n° 13, *suite des nos :*
14. — Les *neumes-accents*, etc.
15. — Exemples de notation diastématique.

» 209, Tableau, *lire la première colonne verticale dans l'ordre suivant :* Protus : 1er et 2e modes. — Deuterus : 3e et 4e modes. — Tritus : 5e et 6e modes.

» 234, N° 258, ligne 5, *au lieu de :* elle résulte, *lire :* il résulte, etc.

» 235, N° 260, ligne 2, *lire :* valent *chacun* environ un temps.

» 250, N° 280, ligne 5, *au lieu de :* deuxième, *lire :* dernière.

» 279, ligne 3, *au lieu de :* les retiennent entre elles, *lire :* les relient entre elles.

Un petit nombre de notes (notation grégorienne) ont sauté ou se sont cassées dans certains exemplaires : il est facile de les rétablir à l'aide de la transcription en notation musicale moderne qui accompagne la notation grégorienne. Même remarque pour les quelques épisèmes ou points rythmiques qui seraient dans le même cas.

Imprimé par la Société S. Jean l'Evangéliste, Desclée & Cie, Tournai (Belgique). — 2139

Imprimé en Belgique



N° 698 — I.

LE NOMBRE MUSICAL GRÉGORIEN

OU

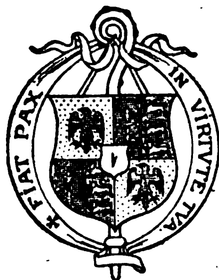
RYTHMIQUE GRÉGORIENNE

— THÉORIE ET PRATIQUE —

PAR LE R. P. DOM ANDRÉ MOCQUEREAU

MOINE DE SOLESMES

TOME II



SOCIÉTÉ SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE

DESCLÉE & CIE

Imprimeurs du Saint-Siège et de la Sacrée Congrégation des Rites

PARIS, TOURNAI, ROME

1927



LE

NOMBRE MUSICAL

GRÉGORIEN

Nº 698. II

LE NOMBRE MUSICAL GRÉGORIEN

OU

RYTHMIQUE GRÉGORIENNE

— THÉORIE ET PRATIQUE —

PAR LE R. P. DOM ANDRÉ MOCQUEREAU

MOINE DE SOLESMES

TOME II



SOCIÉTÉ DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE

DESCLÉE & Cie

Imprimeurs du Saint-Siège et de la S. Congrégation des Rites.

PARIS, TOURNAI, ROME

1927

De consensu Superiorum
Solesmis, 12 Martii 1927.
✠ Fr. Germanus COZIEN
Abbas S. Petri de Solesmis.

AVANT-PROPOS.

Le premier volume de cet ouvrage a paru en 1908, le second ne voit le jour que dix-neuf ans après, en 1927! Bien que regrettable, ce long retard a son côté heureux : il nous a permis

a) d'approfondir posément nos études rythmiques et de les mener à leur pleine maturité;

b) d'en conférer avec nos nombreux visiteurs, à Solesmes d'abord, puis à Appuldurcombe, à Quarr-Abbey, et, de nouveau enfin, après notre retour d'exil, à Solesmes;

c) d'écouter les difficultés, les objections et d'en tenir grand compte;

d) de soumettre nos théories rythmiques à l'expérience pratique, journalière, du chœur;

e) et enfin, de conclure, d'accord avec nos milliers d'auditeurs, à l'incontestable beauté artistique des mélodies grégoriennes, interprétées selon la « méthode de Solesmes ».

Nous lançons donc ce nouveau volume avec une confiance d'autant plus grande que déjà, avant son apparition, les enseignements qu'il propose ont été consignés dans de nombreuses *Méthodes* de chant, de toutes langues : française, italienne, espagnole, anglaise, américaine, hollandaise, allemande, et sont répandus dans tous les pays catholiques en Europe, en Amérique, au Canada, etc.

Nous n'ignorons pas les oppositions que ces mêmes enseignements ont suscitées çà et là. Elles nous émeuvent assez peu; car, après avoir brillé d'un éclat éphémère, elles

disparaissent une à une, et meurent de leur belle mort, souvent même sans qu'il soit nécessaire de les combattre : le bon sens public, après un essai momentané, suffit à les juger.

D'où viennent ces jugements favorables?

a) De la base historique inébranlable de toutes nos théories rythmiques;

b) De la beauté musicale du chant grégorien chanté selon l'Ecole de Solesmes. Malgré les défauts inhérents à un nombreux chœur de moines, la mélodie ainsi exécutée ne laisse pas de conquérir l'approbation de nos auditeurs, dont plusieurs sont souvent des artistes de premier ordre.

De ce dernier point, nous ne dirons rien ici, mais nous appuierons sur le premier, ne serait-ce que pour rassurer ceux qui pourraient avoir encore quelques doutes.

Il en ressortira clairement que tous nos principes sont « historiquement » appuyés sur des faits philologiques, littéraires ou musicaux, sur les enseignements bien authentiques des plus sérieux auteurs classiques, grecs et latins, comme sur leurs meilleurs commentateurs modernes, enfin sur les manuscrits grégoriens. Une énumération rapide de ces grands principes rythmiques d'exécution, et de leurs sources classiques, antiques, suffira pour les justifier (1).

S'il s'agit de RYTHMIQUE GÉNÉRALE, tous les principes solesmiens sont puisés dans la plus haute antiquité :

a) L'idée, la *définition du rythme*, soit : « l'ordonnance du mouvement », nous l'empruntons à Platon. Cet axiome est à la base de toute notre théorie (2).

(1) Nous renvoyons pour le développement de chacun de ces principes à notre Conférence lue à Paris dans les *Journées de chant liturgique* organisées par l'Institut grégorien, les 28, 29, 30 Avril 1925, sous la Présidence de son Eminence le Cardinal Dubois. Cf. *Revue Grégorienne*, 1925, pp. 125-132, 168-175, 212-220.

(2) *Nombre musical grégorien*, I, p. 31.

b) Avec tous les auteurs anciens, nous réduisons à deux tous les mouvements rythmiques : *l'arsis* ou élévation, *elevatio,* du rythme; la *thésis* ou repos, *positio*, *depositio*; comme eux, nous ignorons l'anacrouse (1).

c) Avec eux, nous plaçons à la base du rythme le *temps premier* (2) indivisible : la brève ᴗ = ♪

d) Avec eux, nous admettons que les innombrables et capricieuses combinaisons métriques, poétiques ou musicales, reposent, en dernière analyse, sur des *temps composés* (3) *binaires et ternaires* : ♫ ♫♪

e) Comme eux, nous croyons que le rythme antique est *quantitatif*, c'est-à-dire basé sur la *seule durée* des syllabes et des sons, et que le rythme iambique est le rythme primordial et naturel : la *brève* à l'arsis, la *longue* à la thésis (4) :



f) Comme eux, nous enseignons l'*indifférence* de l'arsis et de la thésis pour l'*intensité* : et nous associons celle-ci tantôt à l'élan, tantôt à la thésis (5).

g) A leur exemple, nous revendiquons pour les mélodies grégoriennes la *liberté rythmique*, qu'ils pratiquaient dans leur poésie et leur musique (6).

h) Ce sont les anciens encore qui nous ont appris la *prédominance de la musique sur le texte* : ils reconnaissaient au rythme *musical* une valeur supérieure au rythme *verbal* (7).

(1) Cf. *Nombre musical grégorien*, I, p. 101.
(2) » I, p. 35 sqq.
(3) » I, pp. 9, 10, 19.
(4) » I, pp. 44-46.
(5) » II, pp. 669 674.
(6) » II, Introduction.
(7) » II, ch. VII, art. I, pp. 278-282.

i) Notre *chironomie* elle-même plonge ses racines jusque dans l'antiquité (1).

En définitive, tous nos grands principes de *rythmique générale* sont en concordance parfaite avec toute l'antiquité.

Ce n'est pas tout : la MUSIQUE GRÉGORIENNE emprunte son rythme *aux paroles latines* qui la soutiennent et à la *mélodie* elle-même.

Sur ce point encore, les travaux philologiques modernes sur les langues anciennes, sanscrite, grecque et latine (cette dernière sous ses divers aspects : archaïque, classique, populaire, ecclésiastique), comme aussi sur les œuvres littéraires de ces lointaines époques, nous ont fourni, en vue de l'application de nos principes généraux et de la pratique, les notions les plus précieuses et les plus certaines :

a) Différence de durée des syllabes latines aux diverses phases de la langue :

brèves et longues aux temps classiques,

toutes approximativement égales dans le latin postérieur, et, par suite, dans le chant grégorien (2).

b) Nature et qualités de l'accent tonique latin :

simplement *mélodique*, c'est-à-dire aigu, *bref*, dans les temps classiques,

aigu, bref, légèrement *intensif*, dès les premiers siècles chrétiens, à l'époque postclassique ou grégorienne,

enfin *aigu, fort* et *long* à l'époque romane; mais l'accent roman n'a rien à voir avec l'art grégorien qui lui est bien antérieur (3).

c) Rythme des mots isolés :

à l'*arsis*, à l'élan du mouvement, l'accent tonique;

à la *thésis*, la syllabe finale des mots (4).

(1) Cf. *Nombre musical grégorien*, I, p. 19, 103; II, pp. 669-672.
(2) » II, ch. I.
(3) » II, ch. V.
(4) » II, ch. VI.

d) Existence d'*accents secondaires*, placés *retrorsum*, à partir de l'accent tonique, de deux en deux syllabes (1).

e) Renseignements précis sur la manière de *distinguer* et d'*unir incises*, *membres* et *phrases* (2).

etc. etc.

En outre, toutes ces notions premières de rythmique générale ou latine sont confirmées par les mélodies grégoriennes elles-mêmes :

par leurs diverses notations neumatiques,

par les signes rythmiques qui les accompagnent dès leur apparition, aux IXe-Xe siècles : à St Gall, Metz, Chartres, Nonantola, dans la notation aquitaine,

par les règles de composition que révèle l'analyse intrinsèque des mélodies.

Il n'y a pas jusqu'aux mouvements *agogiques*, si importants pour la perfection de l'exécution, qui ne soient inscrits avec abondance dans la notation rythmique.

Bref, nous ne trouvons pas un point où « l'histoire » serait absente de notre « système rythmique »; pour notre part, nous n'en connaissons pas un seul (3).

Nous n'avons donc eu à inventer aucune notion, mais seulement à retrouver les anciennes règles d'exécution; pour cela, il a suffi de replacer les mélodies grégoriennes, texte et musique, à leur époque historique, et tout s'est éclairci.

(1) Cf. *Nombre musical grégorien*, II, pp. 117, 125-126.

(2) » II, pp. 294-297, et tout le ch. XI.

(3) Sur un seul point de notre exposé, il y a désaccord entre notre enseignement pratique et l'antiquité, mais c'est sur une question de *prononciation*, et non sur une question de rythme; certains détails de *prononciation latine archaïque*, d'ailleurs discutés, ont dû être délaissés, à cause du caractère essentiellement pratique et liturgique des mélodies grégoriennes. Les Souverains Pontifes, restaurateurs de ces chants, ont recommandé fortement pour l'Eglise universelle la prononciation latine *romaine moderne;* ils devaient être obéis.

Ne pouvant nier les principes qui viennent d'être exposés, on contestera peut-être l'*application* que nous en faisons aux mélodies elles-mêmes.

Nous confessons très simplement que, sur ce point, la contradiction est plus aisée et la réponse plus délicate, car il s'agit de détails. Il est des cas, et ce sont les plus nombreux, où l'application des principes est indiscutable ; il en est d'autres qui soulèvent des hésitations. Dans ce cas, nous disons nos préférences, en laissant toute liberté pour un choix différent du nôtre. Qu'il y ait parfois une part de conjecture dans quelques-unes de nos décisions, nous l'admettons; mais n'en est-il pas ainsi dans toutes les restitutions antiques? D'ailleurs on peut toujours corriger.

Quoi qu'il en soit, ceux qui repoussent notre théorie au nom de l'*histoire* auront désormais à prouver qu'aux temps grégoriens on ne chantait pas la musique liturgique comme les auteurs et les monuments de cette époque nous la présentent, comme toute l'histoire littéraire et musicale nous l'enseigne manifestement. Nous attendrons longtemps cette démonstration.

Pour ceux de nos lecteurs qui n'auraient en main que le second volume du *Nombre musical grégorien*, il ne sera pas inutile de rappeler brièvement le plan de l'ouvrage entier.

Dans une *première partie*, t. I, p. 25-128, nos recherches ont été dirigées sur l'*origine*, sur l'*essence du rythme*. Là, nous avons exposé les *lois générales* qui dominent toute Rythmique, et par suite, la Rythmique grégorienne.

Dans une *seconde partie*, t. I, p. 129-410, ces lois générales ont été appliquées à la *mélodie grégorienne pure*, sans texte, sans paroles. C'est toute la question de la notation neumatique et de son influence sur le rythme qu'il fallait alors élucider.

Enfin dans la *troisième partie*, celle qui va nous occuper dans tout ce second volume, ces mêmes principes sont appliqués aux *textes liturgiques grégoriens.*

On voit dès lors que celui qui voudrait aborder ce second volume sans avoir une connaissance approfondie des deux premières parties, surtout de la première, courrait le risque de ne rien comprendre, ou à peu près, à la troisième, car elles se tiennent, s'enchaînent logiquement. Nous engageons donc nos lecteurs à se bien pénétrer des théories de la première partie, avant d'aborder la troisième; cela fait, il y a lieu d'espérer que l'étude de cette dernière sera facile et très fructueuse.

Dans ce second volume, consacré à l'influence du texte latin sur la rythmique grégorienne, une très large place est faite aux questions d'ordre grammatical ou philologique; c'était nécessaire, moins encore pour répondre aux objections qui nous sont posées, que pour établir, de façon irréfutable, *d'après l'histoire même de la langue latine*, le rythme du *mot latin*, et de la *mélodie latine*, étroitement liée au mot latin.

Si les pages consacrées à ce sujet sont un peu longues — et nous les avons allégées en rejetant à la fin, en appendice, la discussion des textes des auteurs — on verra que tout notre exposé *musical* (ch. VI-XIV) repose sur ces notions historiques comme sur sa base, et n'est pleinement compréhensible qu'avec elles.

Quant aux musiciens qu'effrayent les discussions purement grammaticales, nous leur conseillons vivement de ne pas se laisser rebuter par l'apparente aridité de ces études; ce n'est que par elles, et à leur lumière, qu'ils comprendront et sentiront vraiment, dans toute sa plénitude, la richesse *rythmique* et *musicale* des mélodies grégoriennes.

Indiquons, dans ses très grandes lignes, le plan d'ensemble de tout ce volume. Après quelques chapitres préliminaires sur le latin ecclésiastique, la valeur de la syllabe et l'histoire de l'accentuation latine, voici les étapes successives de la synthèse rythmique :

ch. V l'*accent* tonique,
» VI le *mot latin* isolé,
» VII l'*incise* (ch. VIII-X, diverses sortes d'incises),
» XI la *phrase*,
» XIII-XIV la *chironomie*.

Pour ne pas encombrer notre étude du mot latin, nous avons groupé dans un chapitre spécial, le ch. XII, diverses considérations propres à éclairer et à fortifier notre thèse : pensée des anciens sur l'arsis, la thésis, l'ictus, etc. C'est là qu'on verra notamment comment notre théorie de l'*indépendance de l'ictus rythmique et de l'accent tonique latin*, base de la « méthode de Solesmes », n'est que la codification et la justification des enseignements de Dom Pothier, et comment elle se trouve confirmée par les plus anciens Maîtres polyphonistes de la Renaissance.

Au cours de l'impression de ce volume, nous nous sommes décidés à supprimer, non sans regrets, plusieurs chapitres importants sur les Cursus métrique et tonique, les liquescences, la Psalmodie, l'Hymnodie, etc. ; le développement de tous ces sujets aurait grossi démesurément cet ouvrage. Ce qui nous rassure et nous console, c'est que plusieurs ont été déjà amplement traités dans les volumes parus de la *Paléographie musicale*, ou même dans la *Revue grégorienne*, plus à portée de la masse des lecteurs. En outre, les principes rythmiques exposés dans les pages qui vont suivre sont applicables à

tous les genres de chants grégoriens : il suffit qu'on s'en serve avec intelligence et goût.

Il me reste un très doux devoir à remplir envers tous ceux qui ont bien voulu m'aider de leurs conseils pour la mise au point de ce volume, et veiller à la tâche très délicate de son impression. J'aurais à nommer plusieurs de mes confrères; je me borne à citer le nom du R. P. Dom J. Gajard, qui a pris sur lui le gros travail et la lourde responsabilité de la disposition typographique et de la correction des épreuves; il a vérifié aussi avec un soin méticuleux toutes les citations d'auteurs; mieux encore, il m'a suggéré des modifications, des corrections ou même des additions très heureuses, que lui-même a souvent rédigées; qu'il reçoive ici mes plus vifs remerciements pour son fraternel dévouement.

Les dessins chironomiques qui ornent un grand nombre d'exemples de ce volume sont dus à une moniale de l'Abbaye de St-Michel de Kergonan, qui veut rester anonyme. Elle me permettra du moins de lui exprimer ici ma plus profonde gratitude, ainsi qu'à Madame l'Abbesse qui l'a autorisée à dépenser de longues heures à ce travail difficile et délicat. A mon avis, la souplesse, la grâce harmonieuse, la perfection de la ligne chironomique éclairent, plus que le texte lui-même, toute la théorie rythmique; aussi je considère comme une heureuse fortune d'avoir eu à ma disposition une telle artiste.

C'est aussi aux moniales de Kergonan que nous devons la plus grande partie de la *Table analytique* qui termine le volume : leur science de la rythmique grégorienne leur a permis d'accomplir avec un tact parfait ce travail délicat. Que toutes celles qui y ont mis la main soient remerciées vivement.

Enfin je n'ai garde d'oublier dans cette revue nos imprimeurs dévoués, auxquels nous avons suscité parfois bien des ennuis, à cause de nos exigences et des difficultés de la composition; ils ne se sont pas lassés, et, à travers mille difficultés, ont su mener leur tâche à bonne fin; je tiens à leur exprimer ici toute ma reconnaissance.

LISTE DES OUVRAGES CITÉS.

Pour simplifier et faciliter les références dans le cours de ce second volume, nous avons cru préférable de donner ici, une fois pour toutes, la liste de tous les ouvrages cités, avec les indications bibliographiques essentielles. On ne trouvera, dans les notes au bas des pages, que l'indication sommaire, en quelques mots, de chaque ouvrage.

Pour ne pas allonger démesurément cette liste, à laquelle nous croyons devoir ajouter les ouvrages cités dans le premier volume, nous nous bornons aux ouvrages *cités*, sans mentionner ceux qui ont été simplement *consultés;* beaucoup des livres énumérés ici fournissent d'ailleurs une documentation bibliographique abondante.

Tous les auteurs sont rangés dans l'ordre alphabétique, quelle que soit la matière qu'ils traitent.

Dr. W. A. AIKIN. — *Leçons pratiques de production vocale. La Phonologie de la Prononciation latine (Revue Grégorienne*, 1911, pp. 81-88; 1912, pp. 88-93; 1913, pp. 81-87; 113-119).

A. AMELLI. O. S. B. — *Guidonis monachi Aretini Micrologus, ad praestantiores codices mss. exactus.* — Rome, Desclée, 1904.

P. AUBRY. — *Les Proses d'Adam de Saint-Victor* (Cf. E. MISSET).

LE BATTEUX. — *Mémoire sur les Nombres poétiques et oratoires (Mémoires de littérature de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. XXXV, pages 413-431). — Paris, Imprimerie royale, 1770.

E. BAUDAT. — *Etude sur Denys d'Halicarnasse et le Traité de la Disposition des mots (Recueil de travaux originaux ou traduits relatifs à la Philologie et à l'Histoire littéraire.* Onzième fascicule). — Paris, Vieweg, 1879.

F. BAUDRY. — *Grammaire comparée des langues classiques.* — Paris, Hachette, 1868.

BÉNÉDICTINS DE S. MAUR. — *Nouveau Traité de Diplomatique...* 6 vol. — Paris, 1750-1765.

L. BENLOEW. — *De l'accentuation dans les langues indo-européennes tant anciennes que modernes.* — Paris, Hachette, 1847.

Précis d'une théorie des rythmes. 2 vol. — Paris, Franck, 1862-1863.

Théorie générale de l'accentuation latine... (Cf. H. WEIL et L. BENLOEW).

C. BENNETT ET HENDRICKSON. — I. *What was ictus in latin prosody*, par M. BENNETT.

II. *On rhythmic accent in ancient verse*, par M. HENDRICKSON.

III. *Rhythmic accent in ancient verse. — A reply*, par M. BENNETT.

IV. *Comment on Professor Bennett's reply*, par M. HENDRICKSON.
(Extraits de l'*American Journal of Philology*, vol. XIX et XX).

E. BENOIST. — *Introduction à la Métrique grecque et latine* de L. MUELLER (Cf. MUELLER).

F. BOPP. — *Grammaire comparée des langues indo-européennes...* traduction de M. BRÉAL. 5 vol. — Paris, 1866-1874.

H. BORNECQUE. — *La prose métrique dans la correspondance de Cicéron.* — Paris, Bouillon, 1898.

Les clausules métriques latines. — Lille, 1907.

Quid de structura rhetorica præceperint grammatici atque rhetores latini. — Parisiis, Bouillon, 1898.

E. BOURCIEZ. — *Précis historique de phonétique française.* 4e édition. — Paris, Klincksieck, 1914.

F. CABROL, O. S. B. — *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie.* — Paris, Letouzey. En cours de publication.

R. CAGNAT. — *Cours d'Epigraphie latine.* 4e édition. — Paris, Fontemoing, 1914.

A. ED. CHAIGNET. — *Essais de métrique grecque. Le vers iambique. Précédé d'une Introduction sur les Principes généraux de la métrique grecque.* — Paris, Vieweg, 1887.

Les Principes de la Science du Beau. — Paris, Durand, 1860.

W. CHRIST. *Metrik der Griechen und Römer.* 2e édition. — Leipzig, Teubner, 1879.

J. COMBARIEU. *Théorie du Rythme dans la composition moderne, d'après la doctrine antique, suivie d'un Essai sur l'archéologie musicale au XIXe siècle et le problème de l'origine des neumes.* — Paris, Picard, 1897.

W. CORSSEN. *Ueber Aussprache, Vokalismus und Betonung der lateinischen Sprache.* 2 vol. — Leipzig, 1868-1870.

C. COUILLAUT. *Vers l'achèvement de l'unité liturgique. La Réforme de la Prononciation latine.* Préface du Rme Dom Pothier, O. S. B. — Paris, Bloud et Cie, 1911.

E. DE COUSSEMAKER. *Scriptorum de musica medii aevi nova series.* 4 vol. — Paris, Durand, 1864-1876.

A. ET M. CROISET. *Histoire de la Littérature grecque.* 5 vol. — Paris, Thorin, 1887-1899.

C. DAREMBERG ET E. SAGLIO. *Dictionnaire des Antiquités grecques et latines.* — Paris, Hachette, 1877-1919.

A. DARMESTETER. *Traité de la formation de la langue française.* Introduction au *Dictionnaire général de la langue française* de A. HATZFELD, A. DARMESTETER et A. THOMAS. — Paris, Delagrave.

L. DAURIAC. *Essai sur l'esprit musical.* — Paris, Alcan, 1904.

L. DELISLE. *Alexandre de Villedieu et Guillaume le Moine, de Villedieu* (*Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, t. 55. 1894, p. 488-508). — Paris, Picard.

J. DELPORTE. *Vers l'unité liturgique intégrale. La prononciation romaine du latin. Etude documentaire et pratique.* 2e édition. — Lille, Desclée. 1920.

DENYS D'HALICARNASSE. *De la disposition des mots.* Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων. — Cité d'après l'édition grecque et latine de Leipzig. vol. V. 1775.

Sur le style oratoire de Démosthène. Περὶ τῆς λεκτικῆς Δημοσθένους δεινότητος. — Item, vol. VI. 1777.

F. DIEZ. — *Grammaire des langues romanes.* — Traduit de l'Allemand par A. BRACHET, G. PARIS et A. MOREL-FATIO. 3 vol. — Paris, Vieweg, 1873-1875.

G. EDON. — *Ecriture et prononciation du latin savant et du latin populaire; et Appendice sur le chant dit des Frères Arvales.* — Paris, Belin, 1882.

M. EMMANUEL. — *Histoire de la langue musicale.* 2 vol. — Paris, Laurens, 1911.

[*Musique de la*] *Grèce — Art gréco-romain* (Dans l'*Encyclopédie de la Musique*, publiée sous la direction de A. Lavignac, I, pp. 377-536). — Paris, Delagrave, 1913.

[A. EUDINE O. S. B.]. — *L'exacte prononciation romaine du chant grégorien basée sur les principes de l'émission vocale. — Emission des voyelles dans le chant ou la parole publique. Position des organes pour obtenir le maximum de résonance et de pureté* (avec figures) in-12 de 8 p. — Tournai, Desclée.

H. EXPERT. — *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française.* 2e livraison : *Claude Goudimel.* — Paris, Leduc, 1895.

Les Théoriciens de la Musique au temps de la Renaissance... Michel de Menehou. — Paris, Leduc, 1900.

F. EYSSENHARDT. — *Martianus Capella.* — Leipzig, Teubner, 1866.

CH. FIERVILLE. — *Une Grammaire latine inédite du* XIIIe *siècle, Extraite des manuscrits N° 465 de Laon et N° 15462 de la Bibliothèque Nationale.* — Paris, Imprimerie nationale, 1886.

J. GAJARD. O. S. B. — *L'Ictus et le Rythme* (*Rev. Grég.*, 1920, p. 17-22, 56-62, 90-95, 127-132; 1921, 101-115, 135-152, 181-190, 212-224; 1922, 52-61; 1923, 49-62, 89-100, 133-143).

E. GARBAGNATI. — *Directorium chori per il rito ambrosiano.* — Milano, G. Palma.

A. GASTOUÉ. — *Introduction à la Paléographie musicale byzantine; Catalogue des manuscrits de musique byzantine de la Bibliothèque*

nationale de Paris et des Bibliothèques publiques de France (Publications de la Société internationale de musique). — Paris, Geuthner, 1907.

La Musique byzantine et le Chant des Eglises d'Orient (dans *Encyclopédie de la Musique*, publiée sous la direction de A. Lavignac, I, p. 541-556). — Paris, Delagrave, 1913.

Les Origines du chant romain. L'Antiphonaire Grégorien. — Paris, Picard, 1907.

Nouvelle Méthode pratique de chant grégorien, seule entièrement conforme à l'Edition vaticane. — Paris, Lecoffre, 1909.

M. GERBERT. — *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra...* 3 vol. — S[t] Blaise, 1784.

A. GEVAERT. — *Histoire et théorie de la Musique de l'antiquité...* 2 vol. — Gand, Detaille, 1875-1881.

La Mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine. — Gand, Hoste, 1895.

A. GIRY. — *Manuel de Diplomatique...* — Paris, Hachette, 1894.

H. GOELZER. — *Grammaire comparée du grec et du latin* (Cf. O. RIEMANN ET GOELZER).

A. GONTIER. — *Méthode raisonnée de plain-chant. Le Plain-chant considéré dans son rythme, sa tonalité et ses modes.* — Paris, Palmé; Le Mans, 1859.

D[r] GOW ET S. REINACH. — *Minerva. Introduction à l'étude des classiques scolaires grecs et latins,* par le D[r] J. GOW; *ouvrage adapté aux besoins des écoles françaises* par S. REINACH. — Paris, Hachette, 1890.

GUYAU. — *Problèmes de l'Esthétique moderne contemporaine.* — Paris, Alcan, 1884.

A. HATZFELD. — *Dictionnaire général de la langue française, du commencement du XVII[e] siècle jusqu'à nos jours...* 2 vol. — Paris, Delagrave.

L. HAVET. — *Cours élémentaire de métrique grecque et latine;* rédigé par L. DUVAU. 4[e] édition. — Paris, Delagrave, 1896.

Notes sur Vitruve (*Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire anciennes.* Nouv. Sér. 1877, p. 276-280).

La prononciation des syllabes initiales latines (*Mémoires de la Société de linguistique de Paris*, t. VI, 1er fascicule).

P. HÈLIE. — *Grammatica Petri Heliae, veri Prisciani imitatoris.* — Strasbourg, 1499.

V. HENRY. — *Précis de grammaire comparée du grec et du latin.* 5e édition. — Paris, Hachette, 1894.

G. HERMANN. — *Elementa doctrinae metricae.* — Leipzig, 1816.

V. D'INDY. — *Cours de composition musicale.* 2 vol. — Paris, Durand, 1902.

J. JEANNIN, O. S. B. — *Remarques pratiques sur la Prononciation romaine du latin.* — Paris, Bonne Presse, 1912.

D. JUMILHAC. — *La science et la pratique du plain-chant...* 1673. — Réédité par Nisard, Paris, 1847.

M. KAWCZYNSKI. — *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des Rythmes.* — Paris, Bouillon, 1889.

H. KEIL. — *Grammatici latini*, 7 vol. — Leipzig, Teubner, 1856-1880 :

Vol. I. fasc. I. *Flavius Sosipater Charisius.*
» fasc. II. *Diomedes*, *Charisius* (Excerpta).
Vol. II. et III. *Priscianus.*
Vol. IV. fasc. I. *Probus.*
» fasc. II. *Donatus*, *Marius Servius Honoratus*, *Sergius.*
Vol. V. *Artium Scriptores minores :*
» fasc. I. *Cledonius*, *Pompeius*, *Julianus*, *Excerpta ex commentariis in Donatum.*
» fasc. II. *Consentius*, *Phocas*, *Eutyches*, *Augustinus*, *Palaemon*, *Asper*, *De nomine et pronomine*, *De dubiis nominibus*, *Macrobii excerpta.*
Vol. VI. fasc. I. *Marius Victorinus*, *Maximus Victorinus*, *Caesius Bassus*, *Atilius Fortunatianus.*

» fasc. II. *Terentianus Maurus, Marius Plotius Sacerdos, Rufinus, Mallius Theodorus, Fragmenta et excerpta metrica.*

Vol. VII. *Scriptores de orthographia :*

» fasc. I. *Terentius Scaurus, Velius Longus, Caper, Agroecius, Cassiodorius, Martyrius, Beda, Albinus.*

» fasc. II. *Audax, Dositheus, Arusianus Messius, Cornelius Fronto, Fragmenta grammatica, Indices.*

KEIL-HAGEN. *Anecdota Helvetica, quae ad grammaticam latinam spectant, ex bibliothecis Turicensi, Einsidlensi, Bernensi.* Supplément aux *Grammatici latini* de H. KEIL. — Leipzig, Teubner, 1870.

G. KENT. *L'accentuation latine : Problèmes et Solutions (Revue des Etudes latines,* 3e année, fasc. III, Juillet-Décembre 1925). — Paris, Champion.

Dr R. KUHNER. *Ausführliche Grammatik der Lateinischen Sprache.* 3 vol. — Hannover, 1912-1914.

F. LACLOTTE. (Cf. ROUSSELOT.)

L. LALOY. *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'antiquité.* — Paris, Lecène et Oudin, 1904.

L. LAURAND. *Etude sur le style des Discours de Cicéron, avec une esquisse de l'histoire du " Cursus ".* — Paris, Hachette, 1907.

Manuel des Etudes grecques et latines. — Paris, Picard.

A. LAVIGNAC. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire...* publiés sous la direction de A. Lavignac. — Paris, Delagrave, en cours de publication.

La Musique et les Musiciens. — Paris, Delagrave, 1896.

J. B. LECHATELLIER. *Horace.* — Paris, Poussielgue.

A. LEGOUEZ. *Métrique grecque et latine* (Cf. L. MUELLER).

P. LEJAY. — Compte rendu de l'ouvrage de W. M. LINDSAY : *The Latin language : An historical account of Latin sounds, stems and flexions* (*Revue Critique*, 1897, Nouv. Série, t. 43, p. 291-295).

TH. LEMAIRE ET H. LAVOIX. — *Le Chant, ses Principes et son Histoire.* — Paris, Heugel, 1881.

A. LHOUMEAU. — *Rythme, exécution et accompagnement du Chant grégorien.* — Lille, Desclée, 1892.

W. M. LINDSAY. — *The Latin language : An historical account of Latin sounds, stems and flexions.* — Oxford, 1894.

M. LUSSY. — *Traité de l'expression musicale.* 4e édition. — Paris, Heugel, 1882.

J. MARITAIN. — *Art et Scolastique.* — Paris, Art catholique, 1920.

P. MASQUERAY. — *Traité de métrique grecque.* — Paris, Klincksieck, 1899.

M. MEIBOMIUS. — *Antiquae musicae Auctores septem, graece et latine*, 2 vol., — Amsterdam, 1652.

A. MEILLET. — *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes.* 3e édition. — Paris, Hachette, 1912. — 5e édition, 1922.

A. MEILLET ET J. VENDRYES. — *Traité de grammaire comparée des langues classiques.* — Paris, E. Champion, 1924.

W. MEYER-LÜBKE. — *Grammaire des Langues romanes.* — Trad. fr. 4 vol. — Paris, Welter, 1890-1906.

J. P. MIGNE. — *Patrologiae cursus completus, Series prima (Patrologie latine).* 221 vol. — Paris, Migne, 1844-1864 (actuellement Garnier).

E. MISSET ET P. AUBRY. — *Les Proses d'Adam de Saint-Victor. Texte et Musique. Précédées d'une étude critique.* — Paris, Welter, 1900.

A. MOCQUEREAU, O. S. B. — *Paléographie musicale. Les principaux manuscrits de Chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés en fac-similés phototypiques par les Bénédictins de Solesmes, sous la direction de D. Mocquereau.* — En cours de publication. Tournai, Desclée.

Notes sur l'influence de l'accent et du cursus toniques latins dans le chant ambrosien. — Milan, Cogliati, 1897.

Petit Traité de Psalmodie traditionnelle d'après l'édition vaticane. — Tournai, Desclée, 1921.

Monographies Grégoriennes. Simples notes théoriques et pratiques sur l'édition vaticane (Tournai, Desclée) :

I. *L'Introït* " In medio ".

II. *L'Alleluia* " Ostende ".

III. *Le Chant authentique du* " Credo ".

IV. *La Tradition rythmique dans les manuscrits.*

VII. *Examen des théories de D. Jeannin.*

G. MOHL. *Introduction à la Chronologie du latin vulgaire.* — Paris, Bouillon, 1899.

MONRO. *The modes of ancient Greek music.* — Oxford, Clarendon Press, 1894.

ST. MORELOT. *De l'accent latin* (*Revue de l'Enseignement chrétien*, t. I, 1851, pp. 220-247).

L. MUELLER. *Métrique grecque et latine, avec un Appendice historique sur le développement de la métrique chez les anciens.* Traduit de l'allemand par A. LEGOUEZ, et précédé d'une Introduction par E. BENOIST. — Paris, Klincksieck, 1882.

O. MULLER. *Geschichte der griech. Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders*, 2 vol. Breslau, 1841. — Traduit en anglais par DONALDSON, sous le titre : *History of the Literature of ancient Graece*, Londres, 1840.

M. NIEDERMANN. *Précis de phonétique historique du latin.* — Paris, Klincksieck, 1906.

ED. NORDEN. *Die antike Kunstprosa, vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance.* 2 vol. — Leipzig, 1915-1918.

F. PEDRELL. *L'Accent tonique dans la polyphonie espagnole* (*Revue Grégor.* 1922, p. 45-51).

PERTZ. *Monumenta Germaniae historica.* — Berlin, Rodenberg, 1883-1887.

F. PLESSIS. *Traité de métrique grecque et latine.* — Paris, Klincksieck, 1889.

F. PLESSIS ET P. LEJAY. *Œuvres d'Horace.* — Paris, Hachette.

J. POTHIER, O. S. B. — *Les Mélodies Grégoriennes d'après la Tradition.* — Desclée, Tournay, 1880. (Nous citons toujours d'après la première édition).

Principes pour la bonne exécution du chant grégorien. — Solesmes, 1891.

H. POTIRON. — *Méthode d'Harmonie, appliquée à l'accompagnement du chant grégorien (d'après l'édition vaticane).* — Paris, Hérelle 1912. — Cf. aussi son *Cours d'accompagnement du chant grégorien.* Paris, Hérelle, 1925.

J. H. R. PROMPSAULT. — *Grammaire latine. Traité des Lettres, de l'Orthographe et de l'accentuation.* — Paris, Martin, 1842.

H. PUTSCH. — *Grammaticae latinae Auctores antiqui.* — Hanovre, 1605.

L. QUICHERAT. — *Traité de versification latine.* 15e édition. — Paris, Hachette, 1858.

J. B. REBOURS. — *Traité de Psaltique. Théorie et pratique du chant dans l'Eglise grecque.* — Paris, Picard, 1906.

A. REICHA. — *Traité de Mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie...* — Paris, 1814.

Dr D. REICHLING. — *Das doctrinale des Alexander de Villa Dei, Kritisch-exegetische Ausgabe mit Einleitung. Verzeichniss der Handschriften und Drucke nebst Registern.* — Berlin, Hoffmann, 1893 (*Monumenta Germaniae paedagogica*, t. XII).

S. REINACH. — *Grammaire latine.* — Paris, Delagrave, 1886.

Minerva. (Voir GOW et REINACH).

TH. REINACH. — *La musique grecque.* — Paris, Payot, 1926.

H. RIEMANN. — *Dictionnaire de Musique*, traduit d'après la 4e édition, revu et augmenté par G. HUMBERT. — Paris, Perrin et Cie, 1899.

Die Byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert. — Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1909.

Les éléments de l'Esthétique musicale, traduit par G. HUMBERT. — Paris, Alcan, 1906.

Musikalische Dynamik und Agogik. — Hamburg, 1884.

O. RIEMANN. — *Mètres lyriques d'Horace, d'après les résultats de la Métrique Moderne*, par H. SCHILLER, traduit sur la 2[e] édition allemande et augmenté de *Notions élémentaires de musique appliquées à la métrique.* — Paris, Klincksieck, 1883.

O. RIEMANN et H. GOELZER. — *Grammaire comparée du grec et du latin.* 2 vol. — Paris, Colin, 1897-1901.

ROUSSELOT. — *Principes de Phonétique expérimentale.* 2 vol. — Paris, Welter, 1897-1908.

ROUSSELOT ET LACLOTTE. — *Précis de Prononciation française.* 2[e] édition. — Paris, Welter, 1913.

J. E. SANDYS. — *A companion to Latin Studies.* 3[e] édition. — Cambridge, University Press, 1921.

H. SCHILLER. — *Mètres lyriques d'Horace, d'après les résultats de la Métrique Moderne.* Traduit sur la 2[e] édition allemande et augmenté de *Notions élémentaires de musique appliquées à la métrique*, par O. RIEMANN.— Paris, Klincksieck, 1883.

F. SCHOELL. — *De accentu linguae latinae veterum grammaticorum testimonia* (vol. VI des *Acta Societatis philologae Lipsiensis*). — Leipzig, 1876.

A. SCHUBIGER. — *Die Sangerschule S[t] Gallens.* — Einsiedeln, 1858.

E. SEELMANN. — *Die Aussprache des Latein nach physiologisch-historischen Grundsätzen.* — Heilbronn, Henniger, 1885.

P. SOURIAU. — *L'Esthétique du mouvement.* — Paris, Alcan, 1889.

J. THIBAUT, de l'Assomption. — *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine.* — Paris, Picard, 1907.

CH. THUROT. — *De Alexandri de Villa-Dei Doctrinali, ejusque fortuna.* — Paris, Dézobry et Magdeleine, 1850.

Notices et extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au Moyen Age (Dans *Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale et autres Bibliothèques...* t. XXII, 2[e] partie. Paris, 1868).

A. TOBLER. — *Le vers français ancien et moderne.* — Traduit de l'allemand par K. BREUL et L. SUDRE. — Paris, Vieweg, 1885.

TOUZARD. — *Grammaire hébraïque abrégée.* — Paris, Gabalda, 1922.

J. VENDRYES. — *Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin.* — Paris, Klincksieck, 1902.

Traité d'accentuation grecque. — Paris, Klincksieck, 1904.

F. VIGOUROUX. — *Dictionnaire de la Bible.* — Paris, Letouzey.

H. VINCENT. — *Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique* (Dans *Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale et autres Bibliothèques.* t. XVI. Paris, 1847).

M. J. V[OEGTLI.] — *La prononciation normale du latin.* — Rome, Vichy-Vexenat. — Introduction au *Manuel théorique et pratique de Prononciation et d'Accentuation latines.* 1re Partie : *Prononciation des lettres et notions générales sur l'accent.* 2e Partie : *Accentuation. Prosodie.*

N. de WAILLY. — *Eléments de Paléographie.* 2 vol. — Paris, Imprimerie royale, 1838.

R. WALTZ. — *Manuel élémentaire et pratique de prononciation du latin.* — Paris, Fontemoing [1913].

H. WEIL. — *De l'ordre des mots dans les langues anciennes comparées aux langues modernes.* — Paris, 1879.

H. WEIL ET L. BENLOEW. — *Théorie générale de l'accentuation latine, suivie de Recherches sur les Inscriptions accentuées et d'un Examen des vues de M. Bopp sur l'Histoire de l'accent.* — Paris, Durand, 1855.

F. W. WESTAWAY. — *Quantity and accent in the prononciation of latin.* — Cambridge, 1913.

R. WESTPHAL. — *Griechische Metrik.* 2e édition. — Leipzig, Teubner, 1868.

Griechische Rhythmik und Harmonik. 2e édition. — Leipzig, Teubner, 1867.

Die Fragmente und die Lehrsätze der Griechischen Rhythmiker. — Leipzig, Teubner, 1861.

J. W. WHITE. . *The verse of Greek Comedy.* — Londres, Macmillan, 1912.

Cantorinus seu Toni Communes officii et missae, juxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae. 2e édition. — Rome, Typ. Vat. 1912.

Gregorianische Rundschau. — Graz.

Méthode de Plain-Chant selon le rite et les usages cartusiens. — Avignon, Aubanel, 1868.

Méthode élémentaire et pratique du Chant grégorien à l'usage des cisterciens réformés de N. D. de la Trappe. — Solesmes, 1896.

Processionarium O. P. — Rome, Desclée, 1894.

Rassegna gregoriana. — Rome, Desclée.

Revue critique d'Histoire et de Littérature... Paris, Leroux.

Revue du Chant grégorien. — Grenoble.

Revue Grégorienne. — Tournai, Desclée.

Revue Musicale. — Paris.

Tribune de St-Gervais. — Bulletin mensuel de la "Schola Cantorum", Paris.

Nous avons omis à dessein de citer dans ce volume et, par conséquent, dans la liste précédente un grand nombre de Revues et d'ouvrages très savants qui ont été étudiés par nous pour sa composition. Ce sont surtout les ouvrages où la discussion prend un ton trop polémique et trop personnel. Nous avons cru que l'exposition calme, impersonnelle de nos théories serait la réponse la plus digne et la plus décisive à toutes les objections.

INTRODUCTION.

LE RYTHME LIBRE DANS L'ANTIQUITÉ GRÉCO-LATINE.

Le rythme grégorien, ou *nombre musical grégorien*, appartient au *rythme libre*, dont il est l'une des formes principales.

Des doutes s'étant élevés ici et là sur la légitimité du *rythme libre* en général, et sur la réalité de son existence historique avant comme après S. Grégoire, il ne sera peut-être pas inutile, dans l'*Introduction* à ce second volume, de montrer, par l'étude de l'antiquité classique, que le rythme libre existait bien avant la formation du répertoire mélodique de l'Eglise romaine, et d'établir ainsi l'authenticité réelle de ses droits de cité.

Ce sera, du même coup, fixer exactement la place du chant grégorien dans le développement de l'art musical; bien loin d'être une anomalie, une nouveauté, il n'est que l'aboutissement d'une lente évolution, dont il est possible de suivre les lignes maîtresses.

De même que les *cantilènes romaines*, en tant que mélodies, ont pour fondement principal les *gammes*, les *modes* de la musique ancienne gréco-romaine ou orientale, de même le *rythme* de ces mêmes cantilènes a pour types certains *rythmes libres* en usage dans la poésie, la musique et l'art oratoire gréco-romain.

Qu'on ne se méprenne pas sur notre pensée. Nous ne disons pas que les *mélopées* profanes des Grecs et des Latins sont devenues des mélodies sacrées; nous disons que S. Grégoire et ses imitateurs se sont servis des gammes de leur époque pour composer, sur des textes nouveaux, peut-être des gammes nouvelles, du moins certainement de nouvelles mélodies destinées au service divin.

Nous ne disons pas non plus que les *rythmes libres* poétiques, musicaux ou oratoires des Grecs et des Latins ont été adaptés tels quels aux lectures et aux chants liturgiques; nous disons seulement que *les principes essentiels qui constituent la liberté rythmique se retrouvent, et dans l'art gréco-latin, et dans l'art musical grégorien.*

Les applications sont différentes, mais, ici et là, les principes sont les mêmes. Or, l'identité des principes suffit pour que nous ayons le droit d'affirmer que le *rythme grégorien libre* plonge ses racines dans les temps classiques les plus reculés. S. Grégoire l'a reçu de son époque, qui le tenait de l'antiquité; depuis ce grand Pape, ce rythme s'est transmis de siècle en siècle, d'abord par le moyen des manuscrits notés, par l'enseignement oral, puis par les auteurs : Hucbald, Guy d'Arezzo, Odon, etc., et cela jusqu'à nos jours, sauf une éclipse momentanée de quelques siècles, dont nous n'avons pas ici à rechercher les causes.

Étudier les œuvres littéraires de l'antiquité classique au point de vue strictement rythmique, montrer comment, sous des formes en apparence rigides, une grande souplesse réussit à se glisser et finalement à prévaloir dans l'organisation harmonieuse des rythmes successifs, en un mot, dégager des innombrables combinaisons rythmiques que nous présentent les traités de Métrique la grande *loi du rythme libre* qui les régit, tel est le but que nous nous proposons dans ces pages.

Il ne nous restera plus ensuite qu'à rapprocher rapidement, en manière de conclusion, le rythme libre grégorien des rythmes libres antiques.

Mais, avant d'aborder notre thèse, précisons nettement la question à élucider.

Position de la question.

Les principes essentiels du rythme naturel, propre à la rythmique de l'antiquité, classique ou grégorienne, peuvent se ramener à quatre :

1°) *A la base, temps premier, ou temps simple, indivisible,* — qu'il s'agisse de syllabes ou de sons.

2°) *Groupement des temps simples en rythmes élémentaires,* de deux ou trois temps, ayant chacun une arsis et une thésis. C'est le plus petit groupement possible, la cellule rythmique proprement dite.

3°) *Groupement des rythmes élémentaires en temps composés, binaires ou ternaires.* Ces temps composés naissent de la jonction, ou fusion des rythmes élémentaires.

4°) *Organisation harmonieuse des temps composés, binaires et ternaires,* en incises, membres de phrase, phrases, périodes, s'il s'agit d'*art oratoire* et de *chant grégorien ;* en pieds, hémistiches, vers, strophes, systèmes, s'il s'agit de *poésie antique.*

L'organisation, *régulière* ou *libre,* de ces temps composés, détermine les différences spécifiques du *rythme mesuré* et du *rythme libre.*

Nous avons vu en effet dans le premier volume du *N. M. G.* (1ère partie, n° 87), que toutes les formes rythmiques se ramenaient à deux :

1°) la forme *mesurée, vincta,* au mouvement régulièrement *binaire* ou régulièrement *ternaire ;*

2°) la forme *libre, soluta,* au mouvement mixte et libre, dans lequel se succèdent, harmonieusement mélangés, les temps *binaires* et les temps *ternaires.*

La forme *vincta,* liée, mesurée, se reconnaît à sa marche régulière, au retour des ictus, touchements, temps marqués, à des intervalles *équidistants :*

Mesures à trois temps, proportio dupla :

iambes ♪ ♩ (∪ –) $\frac{3}{8}$ ∪ | ´– ∪ | ´– ∪ | ´– ∪ | ´–

trochées ♩ ♪ (– ∪) $\frac{3}{8}$ ´– ∪ | ´– ∪ | ´– ∪ |

Mesures à quatre temps, proportio aequa :

dactyles ♩ ♪♪ (– ∪∪) $\frac{4}{8}$ – ∪∪ | ´– ∪∪ | ´– ∪∪ | ´– ∪∪

anapestes ♪♪ ♩ (∪∪ –) $\frac{4}{8}$ ∪∪ | ´– ∪∪ | ´– ∪∪ | ´–

La forme *soluta, libre,* se manifeste au contraire par l'apparition des temps marqués, ictus, à des intervalles *inégaux :* c'est-à-dire que les temps binaires et ternaires se mélangent librement, sans autre règle que le plaisir de l'oreille.

Cette dernière forme, nous le savons, est celle des mélodies grégoriennes.

* * *

La question qui se pose est celle-ci : Ces deux formes étaient-elles connues des Grecs et des Latins?

Ou, de façon plus précise, le doute n'étant pas possible pour la forme mesurée, la *forme rythmique libre* était-elle connue de l'antiquité classique, ou bien est-elle spéciale à l'art grégorien?

A cette question, il faut nettement répondre : Oui, la *forme rythmique libre,* telle que nous venons de la décrire, existait chez les Grecs et les Latins, en même temps que la *forme mesurée.*

Entendons-nous bien. Certaines distinctions s'imposent. Il est sûr que, dès l'époque la plus reculée de leur histoire littéraire et musicale, les Grecs ne reconnurent comme *strictement rythmiques* que les poésies et les mélodies formées de pieds associables, pouvant être battus par une suite d'*arsis* et de *thésis* — élans et appuis, levés et frappés — revenant à des intervalles réguliers; c'était la forme *vincta :* tout le reste pour eux, en *théorie stricte,* était dit *arythmique,* sans rythme, confus, désordonné.

Cette première conception du rythme persévéra *théoriquement* jusqu'à la fin; mais peu à peu les faits littéraires et musicaux l'élargirent, la modifièrent, sans jamais d'ailleurs la détruire complètement. (1)

Aussi, pour avoir la vérité sur ce sujet, faut-il examiner les *faits* et les *théories* rythmiques de l'antiquité dans leur ensemble et leur plénitude. Si on voulait les considérer sous un seul angle, les expliquer d'une seule manière; si on voulait surtout ne mettre

(1) Ainsi, à notre époque, la théorie musicale reste-t-elle strictement, étroitement mensuraliste, bien que les compositeurs modernes fassent des excursions de plus en plus fréquentes en plein rythme libre. Plusieurs même échappent à toute rythmique sans que, pour cela, la théorie raide et maussade des manuels subisse le moindre changement.

en lumière que certains textes, certains faits qui justifient la thèse du mensuralisme antique, pour laisser dans l'ombre les textes et les faits qui l'élargissent, la modifient et par suite l'atténuent considérablement, on pourrait soutenir cette conclusion que les anciens n'admettaient comme absolument rythmique que la forme *vincta*.

Mais si l'on veut, en toute impartialité et largeur d'esprit, tenir compte des développements qui se produisirent dans le domaine rythmique, depuis le vieil Homère, huit ou dix siècles avant J. C., jusqu'aux mélodies liturgiques, au IVe ou Ve siècle de l'ère chrétienne, on devra reconnaître que les *théories* rythmiques des anciens ont pu, ont dû évoluer, ont certainement évolué, et que, *en fait*, le rythme libre est de beaucoup antérieur à l'art grégorien.

En réalité l'histoire de la rythmique antique peut se résumer ainsi :

Le rythme antique, poétique et musical, part de la *forme mesurée* la plus stricte, pour aboutir pratiquement, par une évolution progressive, à la *liberté du rythme* telle qu'on la trouve dans la *prose* métrique ou tonique des siècles classiques, et finalement dans le chant grégorien. Par un mouvement en quelque sorte inverse, la prose primitive, d'abord infirme et barbare, se civilise, se discipline, se soumet, dans une certaine mesure, aux harmonies métriques de la poésie.

Dans le cours des siècles, la *poésie* et la *prose* tendent toujours à se rapprocher, sans jamais se confondre cependant. La *poésie* secoue ses chaînes ; la *prose* se revêt volontiers des livrées de la poésie, tout en prenant garde de rester elle-même, tout en conservant les allures libres et franches qui la caractérisent.

Telle est, en quelques mots, l'histoire de l'art poétique et de l'art oratoire dans les temps anciens. Il faudrait un volume pour la raconter en détail ; et certes, la documentation serait abondante. Un rappel très sommaire des faits et des textes suffira pour établir notre thèse. Toujours pour abréger, nous nous arrêterons plus longtemps à la poésie, nous réservant de dire ensuite quelques mots de la prose.
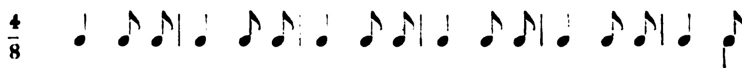
LA POÉSIE GRÉCO-ROMAINE.

SON ÉVOLUTION VERS LA LIBERTÉ RYTHMIQUE.

La forme vincta, mesurée, apparaît la première, sans aucun doute, dans l'histoire de la poésie et de la musique antiques. La raison de cette priorité est très compréhensible; cette forme d'art est la plus simple, la plus facile à saisir.

Le poème homérique, à la fois poétique et musical, nous la présente, vers le x[e] siècle avant Jésus-Christ, dans son état parfait.

L'*hexamètre* épique (ou héroïque) en est le type classique. Ses battements sont réguliers, équidistants; ils sont basés sur le genre égal, c'est-à-dire sur des dactyles (- ◡ ◡) et des spondées (- -), en langage moderne sur des mesures à 4/8 ou 2/4 répétées six fois de suite :



Les vers eux-mêmes se succèdent avec régularité, tous sont de même longueur, 24 temps. C'est le triomphe du rythme mesuré : égalité des pieds, égalité des vers.

Deux moyens sont à la disposition du poète pour introduire quelque variété dans cette égalité :

a) il combine, il mélange les mesures dactyliques et les mesures spondaïques;

b) il change la place des coupes, ou césures, dans chaque vers; car l'hexamètre se compose de deux membres ou *cola.*

Mais les mouvements syllabiques à l'intérieur du vers, pas plus que les différentes places des coupes ou césures, ne changent rien à la noblesse, à la régularité de la marche. L'équidistance des temps marqués est ici de règle (1).

La première atteinte à cette régularité se produit probablement

(1) On sait que l'hexamètre des Grecs fut introduit à Rome par Ennius (239 † 169). (Cf. HAVET, *Métrique*, p. 46.) — Cette observation a son importance pour montrer le lien qui unit l'art grec à l'art latin, et celui-ci à l'art grégorien.

dans la succession des vers par l'invention du *pentamètre* (vers 700, Callinos, Archiloque).

Ce vers, dactylique comme l'hexamètre, est un peu plus court; ce détail seul nous intéresse. Ces deux vers réunis forment un *distique*, petite strophe de deux vers *inégaux*. « C'est le premier pas de la poésie épique vers la poésie lyrique (1) ».

Nous mentionnons seulement au passage les différentes modifications intérieures de l'hexamètre, et celle des vers anapestiques, aussi à 4 temps; de même, les diverses espèces de vers du *genre double*, trochaïque (- ∪) et iambique (∪ -). Tous ces vers, dans les temps plus anciens, se composaient de pieds *égaux*, qui *ne s'associaient qu'entre eux;* ils appartiennent au rythme strictement mesuré.

Mais bientôt une évolution se produisit; les poètes musiciens ne tardèrent pas à se relâcher de ce premier rigorisme. De nouvelles idées, de nouvelles mœurs, de nouvelles passions, de nouveaux besoins amenèrent de nouvelles formes métriques et musicales, s'écartant de plus en plus de la régularité primitive; avec le temps, elles s'accrurent, se développèrent et varièrent jusqu'à l'infini.

Et c'est précisément dans ce mélange des éléments rythmiques *inégaux* : pieds, vers, strophes, systèmes, qu'est la caractéristique du rythme libre. C'est lui seul qui fera l'objet de cette étude, lui seul qui nous occupera désormais.

Pour plus de clarté, nous étudierons séparément cette liberté du rythme poétique de l'antiquité :

1° dans le groupement des pieds à l'intérieur du vers,

2° dans le groupement des vers entre eux.

Puis dans un troisième paragraphe, nous verrons, d'après les auteurs, les relations qui existent entre la poésie et la prose métrique.

1° MÉLANGE DES PIEDS A L'INTÉRIEUR DU VERS.

Que le mélange des pieds à 3 et 4 temps se réalise dans la poésie gréco-latine, il suffit, pour s'en persuader, d'ouvrir un traité de

(1) PLESSIS, *Métrique*, § 113. — Ce fut aussi Ennius qui introduisit à Rome le pentamètre.

métrique. La seule division de celui de M. Masqueray (1) est très suggestive.

Trois parties :

mètres simples (nos 14-295);

mètres composés (nos 296-319);

mètres mélangés (nos 320-324).

Les *mètres simples* sont ceux qui ne font usage que du même rythme dans toute leur étendue; nous n'avons pas à nous en occuper ici.

Les deux dernières divisions seules nous regardent, au point de vue de la liberté, et du développement de l'idée rythmique chez les Grecs. — Voici comment M. Masqueray les introduit :

« Jusqu'ici, tous les vers étudiés (mètres simples) sont composés, en principe, de κῶλα (de membres) d'un seul rythme. On eut vite l'idée de *mélanger dans l'étendue d'un même vers des* κῶλα différents. Ainsi furent créés les mètres *composés*, μέτρα ἐπισύνθετα. Dans ces mètres, chaque élément isolé n'admet qu'un seul genre de pieds, et cependant les *pieds ne sont pas les mêmes dans l'étendue* du vers, parce que des κῶλα de plusieurs rythmes y sont réunis.

« Au témoignage d'Héphestion, Archiloque [VIIme s. av. J.-C.] fut l'inventeur des *mètres composés*. Les fragments de ce poète ne contiennent pas encore de *mètres mélangés, de logaèdes*. Ainsi les premiers ont précédé les autres. Et cela est naturel. La réunion de *deux membres différents en un seul vers* est plus simple que celle *de différents pieds* en un seul membre » (2).

A. Mètres composés.

Les *vers composés* sont ceux qui admettent *deux membres de rythme différent;* dans chaque vers composé, chacun des deux membres se caractérise par son rythme spécial : le premier a-t-il quatre temps, le second en aura trois, et vice-versa.

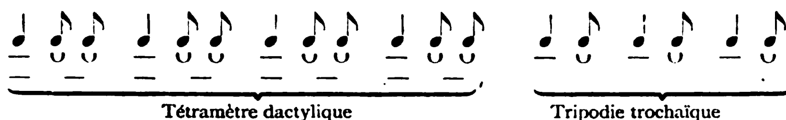
Ces sortes de vers ont reçu, dès l'antiquité, un nom très expressif : vers *asynartètes* (traduction littérale : vers *non reliés*

(1) *Traité de métrique grecque.*
(2) *Ibid.* p. 299, nos 296 et 297.

ensemble). M. A. Croiset les appelle « vers désunis », M. L. Havet (1), « incohérents », ou « indépendants. »

Voici trois exemples de vers *désunis* (asynartètes) :

1°). L'*archilochien majeur*, composé d'un tétramètre dactylique et d'une tripodie trochaïque, c'est-à-dire de 4 mesures ou pieds à 4 temps (4/8) dans sa première partie, et de 3 mesures à 3 temps (3/8) dans sa seconde :



2°). *Vers élégiambique*, composé d'un trimètre dactylique catalectique *in syllabas* (2) et d'un dimètre iambique, c'est-à-dire de trois mesures à 4 temps sauf les deux derniers temps, et de 4 mesures à 3 temps.



3°). *Vers iambélégiaque.* Ce vers est le renversement du précédent; il est composé d'un dimètre iambique et d'un trimètre dactylique catalectique *in syllabas*.



Ces trois exemples suffiront. Notre but est atteint, si l'on a bien compris que, dans ces *vers composés*, se succèdent deux sortes de mesures, les unes à 4 temps, les autres à 3 temps, ce qui est précisément l'*une des conditions du rythme libre.*

« Les vers *asynartètes* ou *désunis*, dit M. A. Croiset, produisaient comme une espèce de dissonance métrique. Ce brusque passage d'une espèce de pieds à une autre amusait l'oreille en la déroutant

(1) *Métrique*, § 296.
(2) In syllabas = *incomplet de deux syllabes.*

un peu et marquait d'une manière expressive la liberté d'allure et de pensée » (1).

Cet effet de surprise produit par les *modulations rythmiques* ne peut être nié, quand il s'agit de poésie ou de musique gréco-latine : la marche régulière, équidistante, est la loi ordinaire ; si elle manque, si l'irrégularité intervient, l'oreille s'étonne, elle se cabre d'abord, habituée qu'elle est à l'équidistance des temps marqués, puis peu à peu elle se calme et se fait à ce nouvel ordre de sensations.

Dans le chant grégorien, disons-le en passant, il n'en va pas ainsi, c'est plutôt le contraire qui se produirait. L'irrégularité des mesures est la règle ; si l'agencement de ces mesures variées est harmonieux, la transition de l'une à l'autre n'engendre aucune surprise : l'oreille accoutumée à ces changements les attend, les désire, s'y complaît et en demeure délicieusement impressionnée.

Ces deux conceptions ou mieux ces deux états d'âme sont bien éloignés l'un de l'autre, ils sont cependant bien réels. Ils s'expliquent par l'aptitude de nos facultés à recevoir les impressions rythmiques les plus variées, les plus dissemblables. Dans le cours des siècles, ils vont se rapprochant toujours plus l'un de l'autre, et un moment viendra où la même âme, enfin simplifiée, pourra recevoir et goûter avec la même aisance les rythmes antiques *les plus mesurés* et les rythmes grégoriens *les plus libres*.

B. Mètres mélangés ou Logaèdes.

Et pourtant ce n'est pas tout. Les mètres composés comprenaient, nous venons de le voir, deux hémistiches différents, mais du moins chacun de ces deux hémistiches était fait de pieds *égaux*.

Voici maintenant un nouveau pas de la métrique ancienne vers la liberté rythmique : la réunion de *pieds différents dans un même membre*. C'est ce que les métriciens modernes appellent les mètres mélangés ou Logaèdes.

Les vers que l'on désigne de ce nom ont pour caractère commun :

1°). L'association, le mélange des dactyles et des trochées *dans le même membre* : donc mélange de mesures à 4 temps et à 3 temps ;

(1) *Histoire de la Littérature grecque*, II, p. 172.

2°). La fixité du nombre des syllabes : plus de substitutions, une longue ne remplace pas deux brèves, ni deux brèves une longue.

Logaèdes! Quel est le sens précis de ce terme?

En voici un que nous n'osons affirmer absolument, mais que nous proposons à la suite d'un grand nombre de métriciens qui, sous la même réserve, s'appuient sur le témoignage du Scholiaste (annotateur) d'Héphestion *(Manuel)*.

Le mot *Logaède* vient de deux mots grecs : λόγος parole-prose, et ἀοιδή chant.

Or, dans le vers *logaédique*, entrent des dactyles et des trochées. « Le *dactyle* est le pied du vers épique ἀοιδή, tandis que le *trochée* est plus voisin [avec l'iambe] de la prose ordinaire, λόγος » (1).

Ainsi donc les vers *logaédiques* seraient des vers qui, au mouvement vif et libre du langage ordinaire, uniraient la marche plus majestueuse, plus poétique du dactyle (2).

Quoi qu'il en soit, une chose est certaine, c'est l'impossibilité de reconnaître à ces vers une marche mesurée, régulière, fixe. « Les Logaèdes, les véritables, dit M. Masqueray, sont une combinaison du *genre double* et du *genre égal*, qui sont rapprochés et réunis dans un même κῶλον. Le *genre égal*, est représenté par le dactyle, auquel il faut ajouter l'anapeste; le *genre double* par le trochée et par l'iambe. Les Logaèdes sont donc de vrais μέτρα μικτά » (3).

(1) MASQUERAY, p. 325, § 320.

(2) Il est impossible de ne pas remarquer combien cette explication s'adapte à notre thèse : nous voulons prouver que la poésie ancienne a toujours tendu vers la liberté de la prose, et voici que, dans l'appellation même de certains vers, se glisse une explication faisant positivement allusion à la prose : λόγος. Un auteur américain, M. John Williams White, dans son important livre : *The verse of Greek Comedy*, traduit le mot *logaedic* par *prose-poetic* (p. 162), et, de fait, c'est la traduction la plus littérale. Pour notre compte, nous ne repoussons pas cette explication, cependant nous nous abstenons d'y appuyer, parce que les métriciens hésitent à l'adopter. Ils voudraient trouver dans les anciens auteurs des textes plus nombreux, plus précis en sa faveur. Il y a une preuve plus décisive, croyons-nous : la *forme* même des vers enlèverait facilement tout doute à cet égard.

(3) *Op. cit.*, n° 321.

On peut distinguer avec plusieurs métriciens (1), deux classes de *vers logaédiques :*

La Première comprend les vers qui renferment *un seul dactyle,* avec un ou plusieurs trochées : ce sont les *logaèdes simples.*

La Seconde, ceux dans lesquels interviennent *deux ou trois dactyles* avec les trochées : ce sont les *logaèdes composés* (2).

TABLEAU DES LOGAÈDES.

1e *Classe. — Logaèdes simples.*

1) — Adonique.	–́ ∪ ∪ –́ ∪
2) — Aristophanien.	–́ ∪ ∪ –́ ∪ –́ ∪
3) — Phérécratien.	–́ ⏓ –́ ∪ ∪ –́ ∪
4) — Glyconique.	–́ ⏓ –́ ∪ ∪ –́ ∪ ⏓́
5) — Phalécien.	–́ ⏓ –́ ∪ ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪
6) — Saphique min.	–́ ∪ –́ ⏓ –́ ∪ ∪ · –́ ∪ –́ ∪
7) — Alcaïque.	⏓ –́ ∪ –́ ⏓ –́ ∪ ∪ –́ ∪ ⏓́

(1) Entre autres, PLESSIS, *Métrique*, p. 216.

(2) Avant l'explication des différents vers logaédiques, quelques remarques préliminaires sont nécessaires :

a). La scansion de ces vers est très discutée parmi les métriciens ; nous ne nous chargeons pas de mettre ces Messieurs d'accord. Au reste, cette discussion nous importe assez peu ; quelles que soient, en effet, les scansions proposées, elles ne parviennent pas à uniformiser la marche des pieds. Nous nous servons des scansions en usage dans la plupart de nos Métriques.

b). Il est possible que certaines pauses s'intercalent çà et là aux coupes (= césures), ou à la fin de certains vers ; nous n'en parlerons pas, pour motif de briéveté, et parce que les irrégularités que nous allons constater en sont à peine modifiées.

c). Enfin, « chez les Latins, le trochée (3 temps) qui précède immédiatement le dactyle (4 temps) a été de bonne heure remplacé, d'une manière constante, par un spondée (– – 4 temps) ». (PLESSIS, *Métrique*, § 231). Sous le bénéfice de cette réserve, nous compterons toujours pour trois temps le trochée devant le dactyle ; nous ne faisons pas un *Traité de métrique*, nous nous contentons des grandes lignes.

2e *Classe. — Logaèdes composés.*

8) Asclépiade mineur. —́ ⏓ —́ ∪ ∪ —́ —́ ∪ ∪ —́ ∪ ⏓
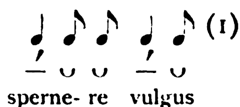
9) Asclépiade majeur. —́ ⏓ —́ ∪ ∪ —́ ‖ —́ ∪ ∪ —́ ‖ —́ ∪ ∪ —́ ∪ ⏓

10) Saphique majeur. —́ ∪ —́ ∪ ‖ —́ ∪ ∪ —́ ‖ —́ ∪ ∪ —́ ∪ —́ ⏓
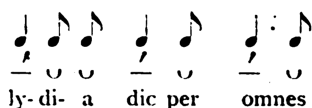
EXPLICATION DU TABLEAU DES VERS LOGAÈDIQUES.

1re *Classe : Logaèdes simples.* — Cette 1re classe comprend sept sortes de vers :

1°). Le plus court, de cinq syllabes est le *vers adonique*, composé d'un dactyle et d'un trochée, soit d'une mesure à 4 temps et d'une mesure à 3 temps.

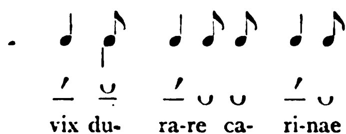


2°). *L'aristophanien*, sept syllabes, formé d'une mesure à 4 temps, de deux mesures à 3 temps.



Dans ces deux premiers mètres, le dactyle commence le vers, puis viennent les trochées; désormais la mesure à 4 temps, le dactyle, sera *au centre des trochées.*

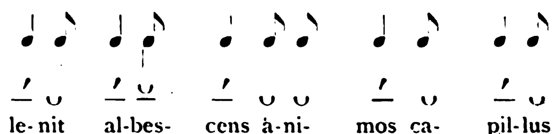
3°). *Le phérécratien*, sept syllabes divisées en 3 mesures : un trochée, 3 temps; un dactyle, 4 temps; un trochée, 3 temps.



(1) Ces exemples sont empruntés à M. F. Plessis, *Métrique*, p. 216.

4° et 5°). Je passe les n°s 4 et 5 de notre tableau, les vers *glyconique et phalécien*, pour analyser le n° 6.

6°). Le *saphique de onze syllabes*, d'un usage fréquent dans la poésie liturgique. Voici sa scansion : deux mesures à 3 temps, une mesure à 4 temps, deux mesures à 3 temps.



7°). Enfin l'*alcaïque de onze syllabes* présente des irrégularités de mesure du même genre.

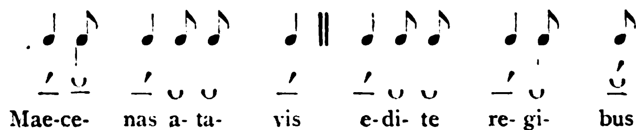
2e *Classe : Logaèdes composés.* — Nous y comptons trois sortes de vers.

Ces vers plus longs, à deux membres, se forment de vers logaédiques *simples ;* par conséquent, *dans chaque membre*, entrent plusieurs sortes de pieds. C'est le mélange des mesures qui va s'accentuant toujours plus.

8°). L'*asclépiade mineur de* 12 *syllabes* est constitué par un phérécratien catalectique (n° 3 du tableau) et par un aristophanien également *catalectique* (n° 2 du tableau), ce qui donne comme mélanges de mesures :

1er membre : une mesure à 3 t., une à 4, une à 2 temps.

2me membre : une mesure à 4 t., une à 3, et pour terminer une syllabe brève ou longue.



Voici mieux encore :

9°). L'*asclépiade majeur*, 16 syllabes, « n'est autre chose que l'asclépiade mineur — le précédent — avec intercalation... d'un adonique catalectique (incomplet) entre les deux hémistiches ». Il est donc *tripartite* et *tricatalectique*, c'est-à-dire qu'il se divise

en trois parties, et les trois vers qui le composent sont incomplets (1). La succession des mesures est la suivante :

1re partie : 3 temps, 4 t., 2 t.

2me partie : 4 temps, 2 t.

3me partie : 4 temps, 3 t., 2 t.

tu ne quae-si- e- ris, sci- re ne- fas quem mi- hi quem ti- bi

10°). Le *saphique majeur*, 15 syllabes. « Il est formé du saphique mineur..., par insertion d'un adonique catalectique. Il est, de même, tripartite et tricatalectique » (2). — D'autres l'analysent autrement (3).

Ces vers logaédiques ne sont-ils pas des exceptions?

Non, les Odes d'Horace, pour ne citer que cet auteur, sont au nombre de 104, en comptant le Chant séculaire; 98, nous disons 98 sur 104, sont écrites en vers logaédiques (4). Concluez!

C. Dochmiaques.

Arrivons au *dochmiaque*, dont la marche est plus capricieuse encore que celle des Logaèdes. C'est le dernier que nous étudierons, car il nous faut faire un choix parmi les vers grecs ou latins qui s'affranchissent de la marche régulière des anciens poètes.

Dochmiaque! Encore un terme qui indique l'inégalité, l'irrégularité : δόχμιος = oblique, δοχμιακός = oblique, courbe, sinueux, plein d'inégalités. Un auteur moderne qualifie ce vers de « boiteux » (5).

De fait, ces expressions correspondent exactement à la nature de ce rythme. Voici les lois essentielles qui le constituent, d'après M. Masqueray (§ 325, 326, 327).

(1) PLESSIS, *Métrique*, p. 217.
(2) PLESSIS, *op. cit.*, p. 218.
(3) Cf. LECHATELLIER, *Horace*, p. 15.
(4) Cf. F. PLESSIS et P. LEJAY, *Œuvres d'Horace*, p. 75.
(5) M. EMMANUEL, *Encyclopédie musicale*, p. 536.

Sa composition paraît être la suivante :

Deux pieds

iambe et crétique ♪♩ ♩♪♩ mesures ternaire et quinaire,
∪ — — ∪ —

ou bacchée et iambe ♪♩♩ ♪♩ mesures quinaire et ternaire.
∪ — — ∪ —

C'est la *forme pure* du dochmiaque : huit temps divisés en 3 et 5, ou 5 et 3.

En principe, il admet la substitution d'une longue irrationnelle à *chacune de ses brèves*, ce qui donne les formes suivantes :

Forme pure 1°)	∪ —	— ∪ —	8 temps.
2°)	— —	— ∪ —	9 temps.
3°)	∪ —	— — —	9 temps.
4°)	— —	— — —	10 temps.

Tous ces dochmiaques sont usités, surtout le premier, les autres sont rares (1).

« On a beaucoup écrit, dit M. Masqueray, § 333-334, sur la valeur rythmique du dochmiaque, aucune question n'est plus obscure... Cette proportion de 5 à 3 est en effet fort singulière. On ne la rencontre pas ailleurs. Elle a déconcerté un grand nombre de modernes. Aussi pour éviter les anomalies ont-ils imaginé... [des hypothèses *pour égaliser*] *l'inégalité* des deux parties constitutives ».

Pour M. Masqueray, « ces hypothèses n'ont aucune valeur ». Il faut tout simplement conclure, avec lui et « avec les anciens », que le dochmiaque est une combinaison de l'iambe et du crétique : 3 temps, 5 temps.

Les divers emplois du dochmiaque ajoutent encore quelque chose de plus inattendu à son caractère déjà si capricieux.

(1) Nous laissons de côté les dochmiaques où les longues sont résolues en deux brèves, ce qui ne change rien à la rythmique de ce vers.

a). — Il s'emploie rarement seul.

b). — Le dimètre est très fréquent. On obtient ainsi la succession de mesures, 3 t., 5 t., 3 t., 5 temps :



c). — Il y a aussi des systèmes ou groupements de 4, 5, 6 et même 7 dochmiaques.

Voici un système de 5 éléments dochmiaques ; nous en empruntons la transcription musicale à M. Gevaert (1).

Τὸν ἀ - μόν νῦν ἀν- τί- πα-λον εὖ - τυ - χεῖν
θε- οὶ δοῖ- εν, ὡς δι- καί- ως πό- λεως
πρό- μαχος ὄρ- νυ- ται

ESCHYLE, *les Sept devant Thèbes*, IV, str. I.

C'est une suite constante de mesures à 3/8 et 5/8.

C'est bien autre chose encore, lorsque ces mêmes vers sont mélangés avec d'autres mètres : ce sont alors les combinaisons rythmiques les plus capricieuses, les plus insolites, qui n'ont de borne que la fantaisie des poètes.

Ici nous devons rénoncer à donner des exemples. Nous renvoyons aux *Traités de métrique grecque*, spécialement à celui de M. Masqueray qui a suffisamment élucidé ce sujet. Lui-même d'ailleurs renonce à être complet. « L'étude de ces ingénieuses combinaisons, dit-il, serait presque infinie. » D'ailleurs il s'agit du *groupement des vers entre eux*, ce qui appartient plutôt à la suite de cette étude.

(1) *Histoire et théorie de la Musique de l'Antiquité*, II., p. 125.

Quant à l'éthos, quant à l'impression produite sur l'âme des anciens par ces rythmes agités, M. Masqueray la décrit ainsi : « Cette division du dochmiaque en deux parties inégales (3+5) donnait au rythme une allure heurtée qui convenait bien à l'expression des troubles et des émotions de l'âme. On le rencontre à chaque instant dans la tragédie. Il n'apparaît pas avant Eschyle (VIme s.), mais il a été souvent employé par ce poète et ses successeurs » (1).

« Ces vers irréguliers, dit aussi M. Gevaert, *par le continuel changement de mesures*, excellent à rendre les mouvement multiples et contradictoires qui accompagnent certains sentiments extrêmes, ou à dépeindre les phases successives d'une situation désespérée ».

Dans les mélodies grégoriennes, je l'ai déjà fait remarquer, « *des changements* continuels de mesures », analogues à ceux des logaèdes et des dochmiaques grecs, n'éveillent plus en nous les mêmes impressions. La souplesse, l'abondante variété des rythmes propres à nos mélodies religieuses ont façonné nos âmes à une autre esthétique : quelle que soit l'irrégularité de leur allure, toujours nos cantilènes, même les plus expressives, nous laissent dans le calme et la paix.

Réponse à une objection. Le « Dactyle cyclique ».

Voilà donc, bien et dûment constatée, l'existence, dans l'antiquité, du *mélange* des *pieds*, des *mesures*, l'une des conditions essentielles du rythme libre, la première et la plus importante. Que nous sommes loin, déjà, de l'harmonieuse majesté, de la tranquille régularité de la poésie épique, loin de *l'équidistance des temps marqués,* règle sacrée, inviolable, du vieil Homère et de ses imitateurs! Et cependant nous n'avons pas encore exposé des écarts plus larges, plus caractéristiques, qui achèveront d'éloigner la poésie de ses sources, en la rapprochant toujours plus du langage de la prose.

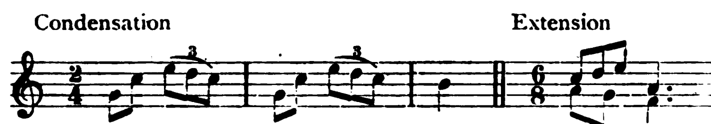
Mais avant d'aborder cette question, nous devons d'abord répondre à une objection : Malgré ce fait du mélange des pieds dans la poésie antique, n'y aurait-il pas un moyen de maintenir l'*équidistance des temps marqués,* base du rythme mesuré?

(1) *Op. cit.*, § 336.

Les métriciens, et surtout les musiciens, croient tout arranger et sauver le principe de l'égalité des mesures en faisant appel à un fait très connu de notre musique moderne, où ce mélange de groupes binaires et ternaires, ternaires et quinaires, se rencontre souvent dans un même membre, sans que l'équidistance des temps marqués ait à en souffrir :

Par *condensation*, dans une mesure à deux temps, le *triolet*, groupe de trois notes, compte pour deux temps, le *quartolet* pour 3, le *quintolet* pour 4, etc. ;

par *extension*, dans une mesure à 6/8, deux temps comptent pour 3, etc. :



Pourquoi ces mêmes faits de *condensation* et *d'extension* ne se seraient-ils pas produits dans la rythmique ancienne, lorsque des mesures étrangères à la marche générale des vers s'intercalaient dans son étendue ?

L'objection est sérieuse, nous l'avons déjà rencontrée plus haut et nous devons nous y arrêter quelque peu.

1° Nous pourrions d'abord répondre par une fin de non-recevoir :

On nous oppose des faits de *condensation* tirés de l'art moderne :

A notre tour, nous rétorquons d'autres faits de cette même musique moderne, où la *liberté rythmique des mesures* s'accuse nettement, devient une habitude, et, disons-le, s'épanouit en beauté entre les mains de nos grands compositeurs.

Ces exemples se neutralisent donc ; ils prouvent seulement que es deux systèmes rythmiques *peuvent exister côte à côte dans le 1ème art poétique ou musical :*

celui de la *pleine valeur* des pieds excentriques, aboutissant à inégalité des rythmes :

celui de la *condensation* ou de *l'extension* des mesures, maintenant égalité dans toute l'étendue du vers.

2° Mieux vaut aller droit à l'objection et l'aborder de front.

Il est impossible d'abord de ne pas remarquer l'incertitude, le

peu de solidité des théories en faveur de l'*équidistance des temps marqués*, dans les vers mélangés et composés.

Ses partisans avouent qu'ils ne proposent que des *hypothèses*, car aucun texte ancien et décisif ne leur sert de point de départ et de guide; aussi les opinions sont multiples et se contredisent à l'envi (1).

On peut grouper ces hypothèses en *trois classes* principales (ce qui suit s'applique surtout aux mesures inégales des *logaèdes)* :

Une première hypothèse : extension — ses adhérents sont peu nombreux — allonge les mesures de 3 temps et les compte pour 4 temps.

		Valeur régulière 3 temps.	Valeur logaédique 4 temps.	
iambe	◡ —	= ♪ ♩	= ♪ ♩.	Ceci d'après
trochée	— ◡	= ♩ ♪	= ♩. ♪	M. White *l. c.*

Une deuxième hypothèse : condensation — opère au contraire sur les mesures à 4 temps (dactyle ou anapeste) et les réduit à 3 temps. Mais les tenants de cette opinion se divisent dès qu'il s'agit de réaliser cette réduction. Nous nous garderons bien d'entrer dans le détail de leurs subtilités. Le résultat de leurs divers systèmes de condensation aboutit au fameux *dactyle de* 3 *temps*, dit *cyclique*, « un nom trompeur, erroné, a misleading name », dit M. White. Ce dactyle de 3 temps qui a eu une vogue incroyable perd de plus en plus du terrain parmi les métriciens, la troisième hypothèse nous en donnera la preuve. M. O. Riemann, Maître de Conférences à l'École Normale Supérieure, le repousse dans les vers *asynartètes* (2), et cependant l'adopte pour les

(1) M. John Williams White les a résumées dans son savant ouvrage : *The verse of greek Comedy* p. 169, § 390.

(2) Réfutant M. Schiller, partisan du dactyle cyclique, dans ses *Mètres lyriques d'Horace*, M. Riemann dit : « Il ne me semble pas du tout sûr que, dans ces formes rythmiques appelées par M. Schiller *dactylo-trochées*, les dactyles n'aient qu'une valeur de trois temps ; on pourrait admettre que la mesure changeait d'une partie de la phrase musicale à l'autre : d'abord un rythme à deux temps, puis un rythme à trois temps, ou inversement (de pareils changements de mesures ne sont pas impossibles ; par exemple, ils ne sont pas rares dans les mélodies grecques populaires d'aujourd'hui ; v. le recueil de M. Bourgault-Ducoudray). Au contraire, dans les *séries appelées logaédiques*, le dactyle doit former en effet une mesure à trois temps ». *Op. cit.* p. 42, note 1. — Pourquoi ici et pas là?

Ailleurs, M. Riemann énumère les diverses façons de réduire à trois temps le

logaèdes. D'autres métriciens l'admettent dans les vers *récités*, et le rejettent des vers *chantés* et de la *musique;* il y en a encore qui distinguent entre les vers grecs et les vers latins, etc., etc. N'entrons pas dans toutes ces discussions : elles prouvent seulement le désaccord des savants en face de cette difficile question.

Une troisième hypothèse : extension et réduction légères — plus plausible que les précédentes, plus en faveur aussi, se rapproche beaucoup de la nôtre : elle allonge *légèrement* les mesures à 4 temps. M. Masqueray l'exprime ainsi (1) :

« On a imaginé un autre système dans lequel les dactyles restent des dactyles [des mesures à 4 temps], et les trochées, des trochées [mesures à 3 temps]. Chaque pied a donc une longue qui est le double de la brève du même pied. Pour arriver à l'équivalence, il faut simplement admettre que les dactyles étaient chantés avec un mouvement accéléré, et les trochées avec un mouvement plus lent.

« Cette hypothèse est bien séduisante... Le dactyle qui vaut quatre unités de durée, *continue donc de les avoir*, mais les unités de ce dactyle sont plus courtes que celles du trochée ».

Faut-il rattacher à un principe du même genre les procédés recommandés par M. Maurice Emmanuel (2), « pour expliquer le mélange et le contact de certains pieds disparates » ? Peut-être ; du moins sa pensée sur le dactyle cyclique est très nette : « Je ne crois pas, dit-il, à l'usage du dactyle cyclique dans l'Antiquité ».

Ainsi, visiblement, la préoccupation constante d'un grand nombre de métriciens modernes est d'arriver à tout prix, partout et toujours, à *l'équivalence des mesures*. Le mal même qu'ils se donnent pour établir leurs hypothèses montre bien qu'aucune ne s'impose nécessairement.

3° Devant ces indécisions des métriciens modernes, il est permis de se demander ce qu'il y a de vrai dans cette règle, et ce que

dactyle de quatre temps : Schiller a la sienne, M. A. Croiset la sienne, etc., etc..., puis il termine ainsi : « Cette question du *dactyle cyclique* est du reste entourée de toute sorte d'obscurités ». *Op. cit.*, p. 27, note 1.

(1) *Métrique*, p. 327-328.

(2) *Encyclopédie musicale*, p. 381.

les anciens pensaient de cette équidistance des temps marqués. Y a-t-il vraiment des textes qui l'établissent et la corroborent?

Voici la réponse à cette question; nous l'empruntons à Westphal, dans son traité *Rhythmik und Harmonik*. Nous traduisons littéralement (1) :

« Il n'y a pas un seul texte des rythmiciens où il soit question de la nécessité de l'égalité de la mesure... » Puis après avoir expliqué un texte d'Aristoxène, il conclut ainsi : « Ainsi Aristoxène, dont l'autorité en rythmique est à nos yeux souveraine, ne déclare nullement l'égalité des frappés *(Tacte)* comme principe nécessaire du rythme; bien au contraire, il établit expressément qu'à côté de l'égalité de mesure, on rencontre aussi *dans l'art musical* de l'antiquité la forme du *changement de mesure*. Et c'est précisément aussi ce que rapportent soit Cicéron, soit Quintilien... Par conséquent, *l'égalité de mesure*, voilà la forme fondamentale; mais, à côté d'elle, existe aussi *la variété de mesure* ».

Mais nous devons surtout apporter ici le témoignage de M. L. Laloy, l'auteur qui, à notre connaissance, a fait la critique la plus rigoureuse du *principe d'équidistance des temps*, dans son magnifique ouvrage sur *Aristoxène de Tarente* (2).

Nous résumons :

« L'application de ce principe aux vers des anciens, dit-il, a donné naissance à la théorie célèbre du *dactyle cyclique* et à un emploi immodéré des silences et des longues prolongées... C'est à l'établissement de pareilles équivalences que s'est consumé presque tout l'effort des métriciens modernes (3).

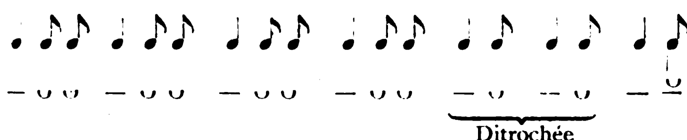
(1) « Es ist keine Stelle bei den Rythmikern zu finden, welche von einer Nothwendigkeit der Tactgleichheit redet... Also von Aristoxenus, dessen Autorität in der Rhythmik für uns die höchste ist, wird mit nichten die Gleichheit der Tacte als ein nothwendiges Princip des Rhythmus ausgesprochen, sondern es wird ausdrücklich neben der Tactgleichheit auch der Tactwechsel als eine in der musischen Kunst der Alten vorkommende Form statuirt. Genau das Nämliche wird von Cicero und Quintilian in den S. 501-505 erklärten Stellen berichtet. Die Tactgleichheit ist hiernach die Grundform, aber es kommt auch ein Tactwechsel vor ». *Op. cit.*, p. 684-685.

(2) Ch. VI, §§ XI et XII. Toutes les citations sont extraites des pages 327-338.

(3) « Hermann, Voss, Abel, Bœckl, et Westphal lui-même, pour un certain nombre de mètres (vers logaédiques) ». *Note de M. L. Laloy*.

» Or, un pareil principe n'est indiqué ni par Aristoxène ni par par aucun de ses continuateurs. On ne peut invoquer qu'un passage de Cicéron : mais les *intervalles égaux* dont parle l'auteur latin (1) ne sont pas des divisions de la mesure, ce sont *les unités de temps* qui servent à mesurer les divisions; ce sont les *temps premiers* d'Aristoxène. Et la preuve, c'est qu'aussitôt après, Cicéron fait consister le rythme dans le battement des temps *égaux* ou souvent *inégaux*.

» Aussi n'est-il pas du tout sûr que le ditrochée (- ◡ - ◡) introduit



par Archiloque dans une série dactylique doive s'arranger pour ne pas excéder l'étendue des autres mesures; même, s'il en était ainsi, on ne comprendrait pas l'expression *d'accroissement* dont se sert le théoricien, puisque la durée totale du vers ne serait pas *accrue* le moins du monde. Je ne prétends pas non plus que dans un pareil ditrochée la longue valait exactement la longue du spondée final; sans doute le mouvement était un peu plus rapide en vertu de l'étendue plus grande de la mesure, il se produisait

(1) Voici le texte des deux passages de Cicéron. (*De Oratore*, III) :

§ 185 : *Si numerosum est in omnibus sonis atque vocibus quod habet quasdam impressiones et quod metiri possumus intervallis aequalibus;*

§ 186 : *Distinctio et aequalium et saepe variorum intervallorum percussio numerum conficit, quem in cadentibus guttis, quod intervallis distinguuntur, notare possumus, in amni praecipitante non possumus.*

« Ce qui fait un rythme clair, c'est, selon le premier passage : 1°) la netteté des divisions; 2°) l'égalité des intervalles. Et dans la seconde phrase, c'est 1°) la netteté des divisions; 2°) le battement d'intervalles égaux ou souvent inégaux. Le mot *intervallum* n'a certainement pas le même sens dans les deux cas : la pauvreté du vocabulaire rythmique des Latins justifie cet abus. Les intervalles que caractérise un battement *(percussio)* sont des parties de la mesure ou des mesures entières. Ceux qui nous permettent d'évaluer les dimensions du rythme *(metiri possumus)* sont des unités de temps égales entre elles dans chaque cas donné, selon la théorie d'Aristoxène (sauf l'exception due à l'irrationalité). Il n'est pas sûr que Cicéron songe, comme le veut Westphal (*Metrik*, I, 1e ed., p. 501 et suiv., 683 et suiv.), à la modulation rythmique dans la seconde phrase, puisqu'il peut s'agir tout aussi bien des divisions inégales d'un iambe ou d'un péon. Mais ce qui est sûr, c'est que la première n'établit pas l'équidistance des temps forts, mais seulement la commensurabilité des temps rythmiques ». *Note de M. Louis Laloy.*

une sorte d'accommodation, mais approximative, et l'auditeur avait le sentiment d'un vers à la fois prolongé et légèrement accéléré avant le repos final ».

M. Laloy examine ensuite plusieurs cas analogues, par exemple :

a) le crétique — ᴗ — (5 temps) remplacé par le ditrochée — ᴗ — ᴗ (6 t.)
b) le bachée ᴗ — — (5 temps) » » » » choriambe — ᴗ ᴗ — (6 t.)

etc., etc.

« Je ne crois pas, dit-il après une discussion serrée, que dans aucun de ces cas il faille torturer les longues et les brèves pour les astreindre à une rigoureuse équidistance des temps forts (?), la légère et presque imperceptible oscillation de cinq à six et de six à cinq devait ajouter au charme de ces rythmes enveloppants et tournants ».

L'auteur poursuit sa démonstration :

a) à l'aide des *logaèdes*, dont la grâce, croit-il, provient sans doute du mélange des rythmes; « les vers logaédiques sont des vers iambiques ou trochaïques *augmentés*, comme le grand archilochien résulte de l'*accroissement* de l'hexamètre épique » ;

b) puis à l'aide du *dochmie*, qui « lui aussi est un rythme changeant, ainsi que le prouve le fragment de la partition d'Oreste : on n'aperçoit sur ce précieux papyrus aucune trace de durée ou de pause (1). Il apparaît donc clairement qu'il n'y avait dans ces séries ni longues allongées, ni silences intermédiaires, et qu'elles se scandaient *selon la valeur normale des syllabes*. Un dochmie se compose de deux mesures dont l'une est ternaire et l'autre quinaire. Le changement de rythme est ici plus brusque, puisqu'on passe sans transition du rythme le plus bref au plus long : d'où l'étrangeté de ces mesures inégales et comme tordues.

» On voit, continue M. Laloy, que les *modulations rythmiques* tenaient une grande place dans *toute théorie complète* ». Et plus loin : « Je crois avoir établi qu'Aristoxène ne se fatiguait pas à égaliser ses mesures, ôtant ici, ajoutant là, pour finir par tout dénaturer...

(1) « Sauf à un endroit où l'on semble avoir indiqué la fin d'une ritournelle instrumentale ». *Note de L. L.*

» Je crois donc que les rythmes grecs admettaient une grande variété, et que l'on pouvait juxtaposer sans encombre des mesures de 3, 4, 5 ou 6 temps, comme on juxtaposait dans l'intérieur d'une mesure simple des temps inégaux, en rapport double ou sesquialtère; et point n'était besoin d'artifice pour rétablir l'équidistance des temps forts, qui n'étaient nullement astreints à couper la phrase rythmique en tranches égales. Ces mesures complexes étaient des mesures modulantes ».

Ce que dit M. Laloy de l'enseignement d'Aristoxène s'applique aux théories de tous les auteurs grecs et latins.

Remarquons d'ailleurs que la solidité de notre thèse ne dépend pas de la solution de tous les problèmes soulevés par l'inégalité métrique des pieds; nous constatons des *modulations rythmiques* en des cas nombreux, cela nous suffit; car ces modulations entraînent *l'existence de la liberté rythmique* dans l'art poétique et *musical* de l'antiquité. Discutez, si vous le voulez, l'application de *cette liberté* aux différents vers; admettez-la dans tel genre, excluez-la de tel autre; tout cela, questions particulières à débattre entre métriciens.

Pour nous, il demeure établi fermement que, *bien avant le chant grégorien*, le mélange des pieds ternaires, quaternaires, quinaires, était d'un usage fréquent, en poésie et en *musique*.

Or, ce mélange est le premier des principes constitutifs du rythme libre; donc le rythme libre, ancêtre du *rythme libre grégorien*, existait plusieurs siècles avant notre ère.

2° *LIBERTÉ DANS LE GROUPEMENT DES VERS.*

Strophes, Systèmes.

Le mélange des pieds à l'intérieur des vers n'est qu'une des conditions du rythme libre, la condition essentielle; il y en a d'autres.

Pour qu'il y ait véritablement rythme libre, il faut qu'à l'inégalité des pieds dans le vers, corresponde l'*inégalité des vers* dans la strophe, des strophes dans le système. Cette inégalité, ce mélange des vers *courts* et *longs* se retrouvent-ils dans les compositions poétiques et musicales de l'antiquité classique?

La réponse ne saurait être douteuse ; nous n'avons qu'à rappeler brièvement les faits connus qui n'admettent pas même de discussion.

Les Grecs et les Latins connaissaient deux formes générales de groupements de vers, d'où deux formes de poèmes :

a) le poème « monostique » (1), dans lequel « un seul et même genre de vers se répète indéfiniment » : Iliade, Enéide, etc, etc... Ce groupement régulier est en dehors de notre étude ;

b) le poème « systématique » (2), « qui est formé de *strophes*. Elles ont été employées par Alcée, Sapho, Anacréon, Pindare et tous les lyriques ». Les Latins en font aussi grand usage.

Les subdivisions de ce second genre sont presque innombrables ; il ne peut être question de les énumérer. Rappelons seulement quelques types allant à notre but.

Le premier pas dans la formation des strophes est le *distique*, groupement de deux vers *inégaux*. Il fut très employé par les Grecs et par les Latins, sous des formes très variées. Quicherat, dans son *Traité de versification latine* (p. 332-337), compte 28 sortes de mélanges de vers. Un type, une fois choisi, se répète ordinairement jusqu'à la fin du poème : ce qui permet à la régularité de reprendre un peu ses avantages (3).

Mais les Grecs n'en restèrent pas là, le *distique* ouvrait la voie à la poésie lyrique et à la formation des strophes (4).

Vers 600, deux poètes éoliens — Alcée et Sapho — construisirent les premières strophes, de 2 ou 4 vers mélangés, d'une grande variété, et de différentes longueurs. C'est à eux que l'on doit :

la strophe *saphique*.

la strophe *alcaïque*.

et les strophes *asclépiades*.

(1) PLESSIS, *Métrique*, § 52.

(2) MASQUERAY, *Métrique*, § 367-8 et sq.

(3) Le *Gloria laus* de la procession des Rameaux est composé de distiques formés d'un hexamètre et d'un pentamètre :

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ ∪ — —
Glo- ri- a, laus, et ho- nor, ti- bi sit, rex Christe Red- emptor ;
— ∪ ∪ — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
cui pu- e- ri- le de- cus prompsit ho- sanna pi- um.

(4) Cf. L. MUELLER-BENOIST, *Métrique*, p. 118.

Ces strophes sont bien connues, cependant il n'est pas inutile d'attirer l'attention sur la *liberté rythmique* qui se dégage de ces petites constructions; car cette *liberté* conduit insensiblement la poésie à *la ressemblance avec la prose*, et prépare, par là, la voie au *nombre musical*, souple, libre, aisé, des mélopées grégoriennes.

STROPHE SAPHIQUE. — Elle se compose de deux sortes de vers : trois saphiques de onze syllabes et un adonique de cinq syllabes qui sert de conclusion.

Rappelons que le saphique est un vers *logaédique* formé de mesures dissemblables; sa diction trois fois répétée ne fait donc qu'affirmer le mélange des pieds et la *liberté rythmique*, que le petit vers adonique, *un logaède* lui aussi, vient augmenter encore.

Voici un exemple tiré de la liturgie romaine :

— ∪	— —	— ’ ∪ ∪	— ∪	— ⏓
ut que-	ant la-	xis re-so-	nare	fibris
— ∪	— —	— ’ ∪ ∪	— ∪	— ⏓
mi- ra	ge- sto-	rum famu-	li tu-	orum
— ∪	— —	— ’ ∪ ∪	— ∪	— ⏓
sol- ve	pol- lu-	ti la- bi-	i re-	atum

— ∪ ∪	— ⏓
sancte Jo-	annes

Cette strophe ne renferme que *deux* sortes de vers, la suivante en contient *trois*.

STROPHE ALCAÏQUE. — Elle est formée de :

a) deux vers alcaïques de 11 syllabes;

b) un vers iambique hypermètre de 9 syllabes (trochées précédés d'une syllabe d'anacrouse — le deuxième trochée chez Horace est presque toujours un spondée);

c) un vers dactylo-choraïque de 10 syllabes (deux dactyles suivis de deux trochées dans Horace). — Il est appelé : alcaïque décasyllabe par Lechatellier.

Ici se trouvent de nouveau réunies les deux conditions du rythme libre : mélange des pieds dans le même membre, inégalité des vers.

Un ex. tiré d'Horace, *Odes*, lib., III, 1.

⏒ | ´— ⏑ | ´— — | ´— ⏑ ⏑ | ´— ⏑ ⏑
o- | di pro- | fa- num | vulgus et | arce- o

— | ´— ⏑ | ´— — | ´— ⏑ ⏑ | ´— ⏑ ⏑
fa- | ve-te | linguis : | carmina | non pri- us

⏒ | ´— ⏑ | ´— — | ´— ⏑ | ´— ⏒
au- | di-ta | mu-sa- | rum sa- | cerdos

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏒
virgi-ni- | bus pu-e- | risque | canto

STROPHES ASCLÉPIADES. — Il y en a de plusieurs sortes :

La *première strophe asclépiade* est formée de trois vers asclépiades de 12 syllabes, suivi d'un glyconique de 8 syllabes. Ex. : *Te Joseph celebrent... etc.*

Pour la *liberté rythmique* elle ressemble à la strophe saphique dont nous avons parlé plus haut : trois vers semblables, puis, pour conclure, un vers plus petit.

La *deuxième strophe asclépiade* est plus mouvementée ; elle comprend :

deux asclépiades de 12 syllabes ;

un phérécratien de 7 syllabes ;

un glyconique de 8 syllabes.

Ces différentes strophes se répètent sans changement dans toute l'étendue des poèmes. Cette régularité des strophes ne tarde pas à disparaître.

Plus tard, la *Lyrique dorienne* dépasse l'*éolienne* en liberté et en hardiesse. Ses strophes s'étendent de 5 à 20 vers, rarement plus. Elles sont composées habilement de mètres qui souvent diffèrent à la fois comme *étendue* et comme *construction.*

Les strophes se groupent avec des combinaisons extrêmement variées, souvent par *triades.*

Voici la forme traditionnelle : Les deux premières strophes — *strophe et antistrophe* — se ressemblent ; la troisième, dite *épode*, est de structure différente. C'est le type AAB (1).

(1) Cf. MASQUERAY, *Métrique*, § 371. sq.

D'autres fois, la forme isolée commence, et elle est suivie des deux strophes identiques. C'est le type ABB.

Autre disposition : les deux strophes de même structure entourent celle qui ne leur ressemble pas : type ABA.

Bref, ce que recherchent les poètes, c'est la variété; et, pour y arriver, ils déploient une ingéniosité, une fécondité de moyens qui leur permettent d'atteindre les plus harmonieux résultats. Le nom de Pindare suffit pour évoquer les plus belles compositions poétiques et *musicales* de l'antiquité.

3° RESSEMBLANCES ENTRE LA POÉSIE ET LA PROSE MÉTRIQUE D'APRÈS LE TÉMOIGNAGE DES AUTEURS.

Une étude détaillée de ces diverses combinaisons appartient aux livres spéciaux; il suffira de citer les conclusions des littérateurs qui ont, de nos jours, approfondi cette vaste question. Ces savants écrivaient sans préoccupation, ils ne songeaient guère au rythme grégorien, dont ils retraçaient cependant, sans le savoir, la *préhistoire*.

Or telle est la variété et la souplesse des formes qu'ils constatent dans la rythmique antique que tous, anciens et modernes, s'accordent à assimiler le rythme poétique à celui de la prose.

A. Auteurs modernes.

Voici d'abord le témoignage de M. Alfred Croiset :

« Avec l'épanouissement du lyrisme, à partir du VIIe siècle avant J.-C., les combinaisons (de vers) deviennent plus riches encore et ne cessent de se développer. Quelquefois, elles échappent presque à toute symétrie : les rythmes se déroulent à travers une suite capricieuse de membres diversement groupés, sans autre règle apparente que la fantaisie du poète musicien » (1).

Le même auteur remarque ensuite, II, p. 172, que cette fantaisie arrivait à son comble dans la poésie iambique, et il ajoute : « *Toutes sortes de vers longs et courts pouvaient s'associer* ».

(1) *Histoire de la littérature grecque*, II, p. 36. Ce sont, comme le remarque M. Croiset, les ἄτακτοι ῥυθμοί, les rythmes désordonnés, indéterminés.

La succession de vers d'inégale longueur était donc entrée dans les règles de l'art poétique et musical, dans la poésie gréco-latine, plusieurs siècles avant notre ère!

M. A. Croiset, traitant de la tragédie et de la comédie, écrit à propos de cette dernière : « Nous venons de parler du *mélange* des rythmes (employés dans la *comédie*)... Quelques uns de ces rythmes lui viennent de très loin, mais elle les traite à sa manière, *très librement;* d'autres sont inventés par elle, à mesure qu'elle en sent le besoin. C'est dans l'héritage de la poésie iambique qu'elle a dû trouver le trimètre..., mais elle a su l'adapter à son humeur en atténuant la sévérité de ses règles. Evidemment, ce dialogue rapide, familier, tout en saillies, ne veut pas être assujetti à une discipline gênante. Il suffit aux auditeurs que la mesure y soit et que les parties essentielles du vers en marquent le rythme; pour le reste, on permet au poète de *se rapprocher de la prose* par une foule de licences, et peut-être même on lui en sait gré. Une liberté analogue règne dans les autres formes de vers » (1).

On permet au poète de se rapprocher de la prose! Ne serait-ce pas une exagération, une hyperbole?

Non, tous les auteurs s'accordent sur ce point.

Voici un autre témoignage, emprunté à la *Métrique* de L. Mueller, professeur à S. Pétersbourg :

« Le dernier rejeton de la lyrique grecque est le *dithyrambe*, né du culte de Bacchus. Il se distingue par sa hardiesse et la variété de ses mètres. Il fut introduit dans la littérature par Arion (vers 600). Primitivement composé de strophes et d'antistrophes, le dithyrambe vit disparaître l'antistrophe à partir de l'an 400, et alors, faute de frein, il dégénéra à un tel point, que l'absence de règles dans sa composition parut souvent le faire tomber du plus haut essor de la pensée et de la métrique *jusqu'à la prose* » (2).

Jusqu'à la prose!

D'ailleurs cet auteur, qui écrivait en 1882, ne fait que répéter un livre publié en anglais vers 1840, par Otfried Muller. Après

(1) *Op. cit.*, III, 490-491.
(2) L. MUELLER, *Métrique grecque et latine*, trad. LEGOUEZ, p. 123.

avoir mentionné l'abandon de la correspondance des strophes dans le dithyramhe nouveau, O. Muller ajoute :

« Désormais, les rythmes ne dépendent plus que de l'émotion et des caprices des compositeurs. C'étaient les ποιήματα ἀπολελυμένα, les *poèmes libres* (1). La liberté alla bientôt jusqu'à mêler, dans un seul poème, non seulement *tous les mètres*, mais encore tous les *modes musicaux*... C'est ainsi que toute contrainte métrique semble disparaître et que la poésie *parut retourner à la prose*, précisément dans son essor le plus animé, comme *le remarquent souvent les critiques de l'antiquité* » (2).

A ceux que ce rapprochement de la poésie et de la prose pourrait surprendre, il suffira de rappeler que la prose s'était disciplinée au cours des siècles. Elle aussi avait subi une évolution, comme la poésie, mais en sens inverse. Informe et irrégulière à son origine, elle en était venue peu à peu à se civiliser, se soumettant à des règles de composition, même à certaines règles prosodiques qui la rapprochèrent de la poésie et lui donnèrent quelque chose des beautés de sa rivale.

Si nous voulions être complet, nous devrions consacrer à cette étude de la prose classique le même développement que nous venons de donner à l'étude de la poésie. Nous y renonçons, pour laisser à cette *Introduction* ses proportions normales. Aussi bien n'est-ce pas absolument nécessaire au but que nous poursuivons; dans la prose, la liberté du rythme n'est contestée par personne. C'est seulement la poésie qui pourrait offrir au premier abord quelques difficultés; nous croyons les avoir résolues plus haut.

Nous renvoyons simplement à la belle *Histoire de la Littérature grecque* de M. A. Croiset ceux qui voudraient de plus amples renseignements sur ce point; et nous nous contenterons, pour éclairer les témoignages que nous venons de citer, d'indiquer très sommairement les grandes lignes :

(1) Cf. CHRIST, *Metrik*, p. 606 et 658.

(2) *Histoire littéraire grecque*. Traduction française, tome III, p. 120. (Edit. angl., Ch. XXX, § 3, p. 450.)

Pendant de longs siècles, la Grèce n'a eu de littérature que sous la forme poétique; c'est seulement au VIe siècle — c'est-à-dire quatre siècles après la poésie — qu'apparaissent les premiers écrits en prose. Et encore, dit M. Croiset, II, p. 468-469, « la prose grecque, pendant les cent premières années de son existence, n'en fut toujours qu'à la période des débuts; on ne pouvait encore avoir une claire connaissance de ce qui constitue, en prose, la beauté classique, et bien moins encore de ce qui ajoute, chez certains prosateurs des époques raffinées, aux vertus propres et essentielles de la prose, un reflet inattendu de poésie ».

Alors les prosateurs veulent écrire comme ils parlent, avec une grande simplicité, plus soucieux de faire des œuvres vraies que des œuvres belles.

Hérodote (né vers 480) est le premier dont le style produit décidément « une impression de beauté inconnue jusque-là. Il est le premier qui ait donné à la Grèce, selon le mot de Denys d'Halicarnasse, l'idée qu'une belle phrase en prose pouvait valoir un beau vers » (1). Quintilien lui attribue déjà un *rythme caché*.

Avec la prose attique (Ve-IVe s.), le rythme devient plus évident et atteint sa perfection; il est libre, varié, ample, harmonieux, nombreux, et évite, dit M. Croiset, IV, p. 11, « jusqu'à l'apparence de mécanisme ».

Et cependant cette prose si souple emprunte à la poésie ses combinaisons de syllabes longues ou brèves; elle admet comme elle les pieds et les mètres, qu'elle dispose à sa manière. Ce qui les distingue, c'est que dans la poésie l'agencement de ces mètres est réglé par des lois précises et immédiatement perceptibles, alors que dans la prose les mètres sont employés plus librement, et « comme cachés » dans la trame du discours. Le commencement et le milieu des phrases sont régis par des règles purement négatives; seules les clausules des phrases et, assez souvent, des membres de phrase, sont purement métriques, sans ressembler cependant à la chute d'un vers : une cadence de vers, à la fin d'une période oratoire, serait une faute.

Ainsi ces deux formes littéraires, poétique et prosaïque, parties de positions extrêmes, allèrent toujours se rapprochant, et finirent

(1) A. CROISET, *op. cit.*, II, p. 616.

par se rencontrer sans jamais se confondre. Entre elles se fit peu à peu une sorte de compromis, ou plutôt une alliance : la poésie donna à la prose ses pieds métriques sans que celle-ci perdît son allure libre, spontanée, *soluta*. — Et elle-même, en retour, sans arriver jamais à la grande liberté de la prose, perdit de son inflexible raideur pour se prêter avec souplesse aux moindres exigences de la pensée.

Rien donc de plus naturel que l'assimilation, faite par les auteurs modernes, du rythme poétique des lyriques à la prose savante.

B. Auteurs anciens.

Les critiques modernes ne font d'ailleurs sur ce point qu'imiter les anciens auteurs, grecs et latins; ceux-ci n'ont pas manqué, eux non plus, comme le remarquait plus haut M. Otfried Muller, de relever le caractère prosaïque de certaines poésies antiques.

Nous ne citerons ici que Denys d'Halicarnasse. Venu à la fin de la belle période de la littérature grecque, rhéteur très en vue à Rome (où il arriva vers l'an 30 avant J.-C.) pour sa vaste érudition et son goût exercé, possédant à fond les œuvres des grands écrivains grecs, surtout des orateurs, Denys était encore, dit M. Croiset, V, p. 359 et 370, « conservateur et profondément classique par tempérament et par éducation... le défenseur des traditions classiques ».

Son traité de la *Disposition des mots* (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων), le plus remarquable de ses écrits, traite quasi *ex professo* la question qui nous occupe (1). Les conclusions de cet ouvrage rentrent trop dans le cadre de cette étude pour que nous n'en disions pas quelques mots. Ce sera le résumé de ce qui précède, et par une bonne fortune singulière, un résumé emprunté à un rhéteur de

(1) Ce traité, dit encore M. Croiset, V, p. 362, « se recommande à quiconque veut faire une étude précise du style des écrivains grecs ». Le mérite de cette œuvre, d'ailleurs peu originale, est surtout « d'avoir appliqué les notions éparses dans les œuvres des rhétoriciens et des métriciens à l'étude approfondie du style, et d'en avoir fait un corps de doctrine. C'est là le service essentiellement scientifique que Denys a rendu aux études de rhétorique. On peut dire qu'en cela, il a ouvert une voie nouvelle à l'explication raisonnée et philosophique des auteurs classiques ». E. BAUDAT, *Etudes sur Denys d'Halicarnasse et le Traité de la disposition des mots*, p. 77. (On trouvera dans cette *Etude* une excellente analyse détaillée du Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων).

l'antiquité, à l'un des juges les plus compétents, et dont le témoignage suffirait, semble-t-il, à trancher le débat.

Le dernier chapitre est consacré à examiner comment un poème ou une ode (ποίημα ἢ μέλος) peut ressembler à de la belle prose, comme l'avant-dernier montrait comment un écrit en prose (ἄμετρος λέξις) peut ressembler à un beau poème ou à une belle ode. Pour Denys d'Halicarnasse, il y a deux façons de s'exprimer, également capables de donner une impression de beauté : l'une assujettie au mètre, la poésie (ἡ μὲν ἔμμετρος), — l'autre indépendante, la prose (ἡ δ'ἄμετρος). Les deux sont sur le même pied, soumises l'une et l'autre aux lois rythmiques. Elles ne diffèrent entre elles que par la quantité, non par la qualité : τῷ ποσῷ, οὐχὶ τῷ ποιῷ. Poésie et prose sont donc également rythmées ; mais dans l'une, le rythme est mesuré ; dans l'autre, il est libre.

Pour que la prose, dit en substance Denys au ch. XXV, puisse soutenir la comparaison avec un beau poème, il faut qu'elle emploie les rythmes et les pieds métriques, et que ceux-ci néanmoins disparaissent presque et soient comme cachés. « Il ne faut en effet nullement s'imaginer qu'elle soit vraiment soumise aux lois de la métrique (ἔμμετρον) et de la rythmique (ἔρρυθμον) ; car ainsi elle serait un poème ou une ode, et elle perdrait purement et simplement son caractère propre ; mais il faut seulement qu'elle ait un mouvement bien harmonieux (εὔρυθμον) et bien cadencé (εὔμετρον), car ainsi elle sera poétique sans être un poème, mélodique sans être une ode » (1).

Et alors cette prose, par le fait même qu'elle inclut des mètres et des pieds agencés sans ordre fixe, « est vraiment *nombreuse* (εὔρυθμος), puisqu'elle se distingue par certains rythmes ; cependant elle n'est pas métrique (ἔρρυθμος), puisqu'elle n'est pas soumise aux lois de la métrique. Cette prose contient vraiment un rythme

(1) Οὐ μέντοι προσήκει γε ἔμμετρον οὐδ' ἔρρυθμον αὐτὴν εἶναι δοκεῖν· ποίημα γὰρ οὕτως ἔσται καὶ μέλος, ἐκβήσεταί τε ἁπλῶς τὸν αὑτῆς χαρακτῆρα· ἀλλ' εὔρυθμον αὐτὴν ἀπόχρη καὶ εὔμετρον φαίνεσθαι μόνον. οὕτω γὰρ ἂν εἴη ποιητικὴ μὲν, οὐ μὴν ποίημά γε, καὶ ἐμμελὴς μὲν, οὐ μέλος δέ. Dans ce passage, Denys s'est appuyé sur l'autorité d'Aristote, *Rhet.* III. 8 : τὸ δὲ σχῆμα τῆς λέξεως δεῖ μήτε ἔμμετρον εἶναι, μήτε ἄρρυθμον. Cf. CIC. *Orator* 57, 195 : *quia neque numerosa esse, ut poema, neque extra numerum, ut sermo vulgi est, debet oratio.* Comme on le voit, ce n'est que la traduction libre du passage d'Aristote.

et je dis qu'il faut la considérer comme telle, et elle égale la beauté des poèmes lyriques. C'est celle dont se sert Démosthène. Et que tout cela soit vrai, et que je n'innove rien, c'est ce qu'il est facile de prouver par le témoignage d'Aristote » (1).

Quant à la poésie (ch. XXVI), les lyriques la délivrèrent complètement de son rigorisme originel ; chez eux, la diversité des mètres, l'inégalité des strophes et des périodes est telle qu'on en vient parfois jusqu'à « oublier que leurs ouvrages ont été écrits en vers ». Dans les compositions destinées à être chantées, alors c'est la ressemblance la plus parfaite avec la prose (πολλὴν τὴν πρὸς τοὺς λόγους ὁμοιότητα κατασκευάζουσιν ἐν τοῖς μέλεσιν). Le choix des mots, si recherché qu'il soit, ne peut réussir à empêcher ces vers de ressembler à la prose (2).

Et voici la conclusion de Denys, après plusieurs exemples tirés des trois genres de poésie : épique, iambique et lyrique, empruntés à Homère, Euripide et Simonide :

« [L'ode de Simonide à Danaé] est écrite en κῶλα, non pas à la manière d'Aristophane ou des autres métriciens, mais en incises qui feraient croire à de la prose. Examinez ce chant ; lisez-le, incise par incise ; sûrement le rythme poétique vous échappera, et vous n'y pourrez distinguer ni strophe, ni antistrophe, ni épode. Cela vous semblera être de la simple prose... Tels sont ces poèmes et ces odes, que l'on peut assimiler à de la belle prose » (3).

On nous pardonnera de nous être ainsi étendu sur le traité *De la disposition des mots ;* c'est que le témoignage de Denys d'Halicarnasse a une valeur unique, par l'autorité attachée à son nom comme par l'énergie et l'insistance avec lesquelles il expose

(1) Ce passage est presque littéralement reproduit par Denys au chapitre L de son ouvrage *Sur le style oratoire de Démosthène* (Περὶ τῆς λεκτικῆς Δημοσθένους δεινότητος). Le rapprochement est intéressant parce qu'il permet de préciser la pensée de l'auteur.

(2) Cf. CIC. *Orator*, 183-184. — H. BORNECQUE. *Les clausules métriques latines*, p. 46-47.

(3) Ἐκ δὲ τῆς μελικῆς τὰ Σιμωνίδεια ταῦτα. Γέγραπται δὲ κατὰ διαστολάς, οὐχ ὧν Ἀριστοφάνης, ἢ ἄλλος τις, κατεσκεύασε κώλων, ἀλλ' ὧν ὁ πεζὸς λόγος ἀπαιτεῖ. Πρόσεχε δὲ τῷ μέλει, και ἀναγίνωσκε ταῦτα κατὰ διαστολάς, καὶ εὖ ἴσθ', ὅτι λήσεταί σε ὁ ῥυθμὸς τῆς ᾠδῆς, καὶ οὐχ ἕξεις συμβαλεῖν οὔτε στροφήν, οὔτ' ἀντιστροφήν, οὔτ' ἐπῳδόν· ἀλλὰ φανήσεταί σοι λόγος, οὑτωσὶ διειρόμενος...

Τοιαῦτά ἐστι τὰ ὅμοια τοις καλοῖς λόγοις μέτρα καὶ μέλη...

ses idées. Et l'on voudra bien se rappeler que c'est au Traité Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων que nous devons en grande partie d'être initiés « au mécanisme intime de la langue la plus belle et la plus riche qui ait jamais été parlée...., à la musique de la langue grecque » :

Corollaire.

LE RYTHME LIBRE GRÉGORIEN,

ET LES RYTHMES LIBRES ANTIQUES.

Ainsi le rythme libre n'était pas inconnu dans l'antiquité classique; bien avant que n'apparût le chant grégorien, il avait conquis vraiment droit de cité : la poésie lui était soumise aussi bien que la prose. Pour s'y soumettre, les compositeurs grégoriens n'avaient rien à inventer : il leur suffisait d'être de leur temps.

Est-ce à dire qu'il faille chercher dans l'antiquité grecque ou romaine le type parfait du rythme grégorien?

Non. Ni l'un ni l'autre de ces deux genres de rythme libre, assurément très différents, que nous venons d'étudier — poésie et prose métrique — ne saurait être regardé comme le type parfait du rythme libre grégorien.

Le rythme poétique, même avec les libertés lyriques et dithyrambiques, « est un rythme précis, parce que chacun des groupes qu'il emploie se décompose en temps égaux ou inégaux, dont le rapport est immédiatement saisissable : dactyles, iambes ou péons... mesures parfaitement définies à deux, trois ou cinq temps. La variété de ces mesures anime le rythme sans lui enlever rien de sa clarté » (1).

A ce titre, il se rapproche du rythme grégorien, composé lui aussi « de temps égaux et inégaux, dont le rapport est immédiatement saisissable » : groupes de syllabes, groupes de notes, groupes de formules musicales, rythmés par arsis et thésis, parfaitement définis à deux, trois temps et plus. — Il en diffère en ce que le chant grégorien, composé sur de la prose, groupe ses éléments comme il l'entend, sans aucun souci de reproduire tel ou tel des mètres classiques.

(1) LALOY, *Aristoxène de Tarente*, p. 335.

La prose métrique ne saurait pas davantage être assimilée à l'art grégorien. Elle n'est proprement « rythmée », nous l'avons déjà dit, que dans les clausules des phrases et, assez souvent, des membres de phrase. Pour tout le reste, elle ne se distingue guère que par le choix des mots de la prose ordinaire; et son rythme mériterait assez bien le reproche que M. Laloy adresse au « rythme oratoire » : celui d'être « un rythme vague, indéterminé, une ébauche de rythme, parce que les syllabes n'ont pas entre elles de rapports définis ».

Le rythme grégorien au contraire ne se fait pas sentir seulement dans les cadences; il court tout au long des phrases mélodiques, qu'il informe depuis le début jusqu'à la fin (1). Il n'est pas une « ébauche de rythme ». Il est tout à la fois libre et parfait dans son genre : à l'inégalité des pieds, des incises, des membres qui le fait libre, il joint la précision nécessaire, suffisante, qui le rend parfait.

Aussi bien, le rythme oratoire métrique n'était-il plus guère qu'un souvenir archéologique à l'époque où fut composé le répertoire grégorien. Déjà une transition s'était opérée. On sait en effet que dans les premiers siècles de notre ère, une évolution importante se produisit dans les langues classiques; lentement la *quantité* des voyelles disparaît, *l'accent tonique* s'empare du mot et le domine; une nouvelle prose, un nouveau rythme se fait jour, c'est le *rythme oratoire tonique*.

Comme la prose métrique, il a ses clausules, mais fondées sur *l'accent*. Il y en a quatre seulement : les *Cursus planus*, *tardus*, *velox*, *trispondaïque*. La liturgie en fait un très fréquent usage dans ses Préfaces et Oraisons. La musique grégorienne elle-même a modelé sur ces cursus, surtout sur le *planus*, le contour de nombreuses cadences mélodiques.

Serait-ce enfin le type authentique, adéquat, du rythme grégorien? — Non.

(1) Plusieurs ont cru voir dans toutes les cadences des mélodies grégoriennes une copie des cursus métriques de la prose classique; mais cette hypothèse ingénieuse ne résiste pas à l'examen des faits et doit être abandonnée. On ne peut guère la vérifier que dans quelques cadences déterminées.

Si la *prose oratoire tonique* a des affinités très étroites avec les mélodies grégoriennes, appuyées elles-mêmes sur un texte tonique, il faut dire cependant que cette prose, au rythme parfois « vague, indéterminé », surtout au centre des phrases, n'a pu servir d'exemplaire à une *mélodie*, à une *musique* proprement dite, qui possède ses lois particulières de tonalité, de modalité, de rythmique, d'où découlent des droits, des libertés, des avantages, des beautés, qu'elle doit faire valoir, même aux dépens du texte et des plus belles périodes oratoires. Tout au plus peut-on dire que la *prose tonique* a servi d'appui, de modèle aux lectures et aux psalmodies les plus simples, et à quelques chants syllabiques de la liturgie; pour le reste, la cantilène grégorienne s'affranchit si souvent et si franchement du texte, que celui-ci ne compte plus guère que comme un soutien et un canevas! Son rythme, en définitive, est *musical*, réellement *musical.*

Faut-il donc renoncer à découvrir dans l'antiquité le type achevé, adéquat, du rythme grégorien?

Oui; au reste ce que nous avons essayé de retrouver dans l'antiquité classique, ce sont seulement *les principes essentiels qui régissent le rythme libre du chant grégorien.*

Or, nous venons d'énumérer rapidement quatre sortes de rythmes libres qui peuvent être considérés comme des ancêtres du *nombre musical grégorien :*

1) *Rythme libre, poétique et « musical », des lyriques grecs et latins.*

2) *Rythme libre oratoire métrique.*

3) *Rythme libre oratoire tonique.*

4) *Rythme libre oratoire mixte.* (Résultat du passage du rythme oratoire métrique au rythme oratoire tonique).

Ces quatre rythmes, tous libres, sont distincts. Chacun d'eux pourrait même être dédoublé, car les principes particuliers qui les régissent — quantité ou accent — diffèrent dans chacune des langues grecque ou latine, et déterminent une application spéciale; nous aurions donc devant nous *huit rythmes, tous libres,* mais tous *dissemblables* par quelque côté, par quelque détail.

Entre ces divers rythmes libres antiques et le rythme libre grégorien les similitudes sont telles qu'elles justifient pleinement

ce que nous affirmions au début, à savoir que *le rythme grégorien libre plonge ses racines dans les temps classiques les plus reculés.*

Voici résumées ces similitudes :

a) Les temps premiers grégoriens, notes ou syllabes, sont indivisibles, ils sont le fondement de toute la mélodie ; or, tous les rythmes que nous avons évoqués, poëtique, musical, oratoire, métrique ou tonique, dans les deux langues grecque et latine, ont tous également pour fondement *les temps premiers*, syllabes ou notes indivisibles.

b) Les temps premiers grégoriens se groupent en *temps composés, binaires ou ternaires, etc.;* ainsi en est-il dans tous les rythmes, libres ou mesurés, de l'antiquité gréco-romaine, et de ce groupement, résultent les pieds : iambe, trochée, dactyle, etc...

c) A leur tour, les temps composés grégoriens, binaires ou ternaires, se rassemblent, s'organisent, se mélangent entre eux avec une liberté qui exclut toute contrainte, et va même jusqu'au caprice ; n'avons-nous pas constaté cette même indépendance, ce même mélange des pieds, dans tous les *rythmes libres*, poétiques et oratoires, des temps classiques?

d) Enfin, les incises, membres, phrases, périodes grégoriennes se succèdent, « longues et courtes », au gré du compositeur ; mêmes caprices, mêmes fantaisies dans les vers mélangés, « longs et courts », des poètes lyriques, et dans les périodes oratoires, variées et nombreuses, d'un Démosthène, d'un Cicéron, d'un Léon le Grand.

Il est impossible, ce semble, en face de ces coïncidences, de ne pas reconnaître que les mêmes principes de liberté dominent et vivifient et les rythmes classiques et les créations musicales de l'Église Romaine ; impossible de ne pas reconnaître, en ces rencontres, le lien historique qui unit le grégorianisme à l'antiquité.

Sans doute il y a des *différences ;* sans doute le *nombre musical grégorien* ne reproduit exactement ni l'un ni l'autre des rythmes qui l'ont précédé ! Mais n'en est-il pas ainsi de ces rythmes eux-mêmes? Il y en a huit ; entre eux, peu de ressemblance ; pour tous, les *lois générales* sont les mêmes, différente en est *l'application* à chacun : des circonstances de langues, d'époque, de

mœurs, de métrique, d'accentuation, rendent compte de ces variétés.

Il en est de même pour la mélodie grégorienne; arrivée la dernière, elle n'est ni le calque ni l'imitation des anciens rythmes; elle s'en approprie les lois principales, elle les applique à sa convenance, librement, d'accord avec son époque, d'accord avec les textes toniques latins qui lui servent de soutien, d'accord avec son idéal religieux, d'accord aussi avec les divers éléments musicaux qui entrent dans sa formation : musique gréco-romaine, musique byzantine, musique hébraïque et peut-être d'autres encore, l'avenir nous éclairera sur ces points.

Enfin, pour tout dire et conclure : la mélodie grégorienne est de son temps, elle est latine, elle est romaine, tout en plongeant ses racines dans la plus haute antiquité.

TROISIÈME PARTIE.

LES TEXTES LITURGIQUES.
LEUR APPLICATION A LA MÉLODIE ET AU RYTHME.

TROISIÈME PARTIE.

LES TEXTES LITURGIQUES.

LEUR APPLICATION A LA MÉLODIE ET AU RYTHME.

CHAPITRE I.

NOTIONS PRÉLIMINAIRES A L'ÉTUDE DU RYTHME DES TEXTES LITURGIQUES.

ARTICLE 1. — APERÇU HISTORIQUE SUR LA PROSE LATINE ET SES TRANSFORMATIONS.

1. — Les principes de *Rythmique générale* ont été exposés dans la Première partie de ce travail; dans la Seconde, nous les avons appliqués à la *Mélodie grégorienne* pure, sans paroles; il reste maintenant à les appliquer aux *cantilènes romaines appuyées sur des textes* liturgiques.

2. — Si l'on fait abstraction des hymnes, et de quelques rares pièces métriques (1), traitées par les compositeurs comme de la prose, tous les textes chantés de la liturgie romaine sont en prose.

3. — Toutefois la forme, comme d'ailleurs la valeur littéraire de ces textes, est très variable. Le latin des Sacramentaires : collectes, préfaces, etc., est digne des temps classiques. Par contre, les textes tirés de l'Écriture Sainte : épîtres, évangiles,

(1) Intr. : *Salve Sancta Parens.* — All. : *Solve jubénte Deo*, *Fac nos innócuam.* ℣. de Grad. : *Virgo Dei Génitrix.* — Ant. : *Solve jubénte Deo*, *Hic vir despíciens mundum*, *O magnum pietátis*, etc.

psaumes, etc. revêtent les formes moins littéraires du latin populaire ecclésiastique des quatrième, cinquième et sixième siècles. Cette différence n'est que le reflet, dans la liturgie, de l'état de la langue à l'époque de la composition des plus anciens offices contenus dans le Sacramentaire et l'Antiphonaire romains.

§ 1. — Le latin antique.

Ses deux formes : « sermo urbanus », et « sermo plebeius ».

4. — Il faut se souvenir en effet que de la *prisca latinitas* (1) des premiers siècles romains sortirent deux langues, deux proses, ou plutôt deux formes particulières d'une même langue :

l'une, répandue dans les hautes classes de la société : le *sermo urbanus*, *eruditus*, *perpolitus ;*

l'autre, en usage dans le peuple : le *sermo plebeius*, *inconditus ;* en un mot, la langue vulgaire.

Ces deux langues étaient *proses ;* toutes les deux relevaient, on le verra plus loin, du rythme pris dans son sens le plus large, du rythme libre, du *nombre*, « *numerus* » ; mais il y avait entre elles des différences rythmiques importantes qui, précisément, se retrouvent dans le latin liturgique. Il faut donc les connaître dès maintenant, au moins sommairement.

Ces différences provenaient avant tout de l'emploi

dans le *sermo urbanus*, de la quantité *conventionnelle* des syllabes ;

dans le *sermo plebeius*, de la quantité *naturelle* et de l'accentuation.

A. *Quantité, naturelle et conventionnelle.*

5. — Par *quantité*, il faut entendre ici la durée relative du temps que l'on met à prononcer une voyelle, une syllabe avec tous ses éléments.

6. — On doit distinguer deux sortes de *quantité :* la quantité *naturelle*, et la quantité *conventionnelle*.

(1) « On a peine à comprendre la répugnance qu'éprouvent certains romanistes à admettre, à la base du latin vulgaire, ce premier fond incontestable... de la *prisca latinitas*. » MOHL, *Introduction à la Chronologie du latin vulgaire*, p. 10.

7. — *Quantité naturelle.* — Il est impossible de prononcer régulièrement un mot sans donner à chacune de ses syllabes une durée proportionnée aux éléments qui la composent. La quantité *naturelle* d'une syllabe est la durée relative du temps que l'on met à prononcer *naturellement* tous ses éléments, voyelles et consonnes.

Aussi haut que peuvent atteindre nos observations dans l'étude des langues, nous trouvons des voyelles brèves et des voyelles longues. Le sanscrit avait des longues et des brèves par nature. Le grec notait ε (bref), η (long), ο (bref), ω (long). Le latin, au moins dans l'écriture, ne faisait plus ces distinctions. Ces variétés d'écriture correspondaient certainement, dans le langage, à une variété non seulement de *timbre*, mais de *durée ;* variété qui n'était pas fondée sur la mesure exacte d'un temps pour la brève et de deux temps pour la longue, mais qui néanmoins donna peu à peu naissance à la quantité conventionnelle.

8. — *Quantité conventionnelle.* — Celle-ci en effet profita, par la suite, de ces nuances légères pour attribuer une mesure exacte à ces différentes durées : elle dilata la *longue* jusqu'à lui assigner deux temps, et réduisit la *brève* à la valeur d'un temps.

La quantité *conventionnelle* n'est qu'une réglementation de la quantité *naturelle.* Telle était la *théorie :* en pratique, cette convention subissait de fréquentes et sensibles altérations.

B. *Le latin antique et la quantité.*

9. — *a)* Le *sermo urbanus,* sauf sur un seul point, remplissait toutes les conditions de liberté exigées par le *rythme naturel* ou libre, appliqué à la parole : les proportions entre les phrases, les membres de phrase, les incises et même les rythmes élémentaires, n'avaient d'autres lois que le plaisir de l'oreille et la beauté de la composition.

Mais les mots employés étaient pesés au poids de leur *quantité conventionnelle,* celle-là même qu'ils avaient en poésie (1). Sur ce

(1) «Sed quia orationem omnem constare pedibus dixi... ». QUINTILIEN, *Inst. Or.*, LX. 4. Cf. aussi Cicéron, *Orat.*, XXVIII. D'autres textes encore pourraient être cités ; ils le seront ailleurs.

point seulement, la métrique conservait tout son empire. De plus, dans tout le cours de la phrase, et surtout aux cadences, l'ordonnance des pieds métriques était soumise à des lois harmonieuses (cursus), qui produisaient sur l'oreille un plaisir analogue à celui des vers, dont cependant on devait éviter les cadences propres (1).

Malgré cela, il reste vrai de dire avec Cicéron que, en poésie et en prose, « les pieds sont identiques, mais la manière de les rassembler et de les combiner pour la poésie ne ressemble en rien à la disposition qui leur est assignée dans la prose » (2). Aussi la prose cicéronienne relève-t-elle bien plus du *rythme libre* que de la métrique, malgré l'art délicat qui y est déployé. De là son nom : *numerus oratorius* (3), nombre oratoire.

10. — Il y a une leçon à tirer de ces faits : c'est que le *rythme libre*, et spécialement le *nombre oratoire*, c'est-à-dire appuyé sur des paroles, peut exister en se basant sur autre chose que sur un vague brouillard de syllabes, confuses, sans limites précises, sans quantités appréciables : car nous le constatons : le nombre oratoire modèle, primitif, le nombre cicéronien, est établi sur un fondement métrique dont les éléments — les syllabes — s'apprécient, se pèsent, se mesurent, se comptent, en théorie au moins, avec une précision mathématique. Une assise de temps simples, ou de temps composés binaires ou ternaires, n'a rien de contraire au rythme libre musical, ni au rythme libre oratoire. Il faut noter cette conclusion, pour nous en souvenir au moment où nous rétablirons le *nombre libre et musical grégorien.*

11. — Quant à l'accent latin, le *sermo urbanus* n'en a cure, en ce qui touche au rythme, ni chez les Grecs, ni chez les Latins.

(1) Cf. *Introduction*, p. 32.

(2) Un seul texte en attendant les autres : « Versus saepe in oratione per imprudentiam dicimus. Est id vehementer vitiosum... ». CIC., *Or.*, 56, 189. Cité d'après L. LAURAND, *Études sur le style de Cicéron*, p. 133.

(3) « Verum ea quae efficitur e pedibus, aequa conclusio, nomen aliquod desiderat : quid sit igitur potius, quam *numerus*, et oratorius numerus, ut euthymema rhetoricus syllogismus? Ego certe, ne in calumniam cadam, qua ne M. quidem Tullius caruit, posco hoc mihi, ut quum pro composito dixero *numerum*, et ubicumque jam dixi, oratorium dicere intelligar ». QUINTILIEN, *Inst. Or.*, LX. 4.

« Leurs traités de rhétorique conseillent ou déconseillent à l'orateur certaines combinaisons de longues et de brèves, et entrent à cet égard dans les détails les plus minutieux; mais nulle part ils ne semblent concevoir seulement la pensée que l'accent puisse contribuer à l'euphonie » (1). A cette époque, l'accent n'était qu'une pure mélodie. Nous le montrerons, lorsque nous traiterons *ex professo* de la deuxième période de l'accent latin.

12. — *b)* Le *sermo plebeius*, lui, n'a rien de métrique; la quantité prosodique ou conventionnelle lui est étrangère : les principes qui l'informent sont tout différents; ce sont : la *quantité naturelle*, c'est-à-dire le poids naturel des syllabes, et l'*accentuation*. Dans ce langage vulgaire, surtout lorsqu'il est appliqué à la musique, chaque syllabe compte pour un *temps simple*. (*N. M. G.*, IIe Part., ch. V).

Il ressemble au *sermo urbanus* en ce qu'il appartient comme lui au rythme libre : les phrases, les incises, grandes ou petites, sont affranchies des règles fixes de la poésie, et les proportions harmonieuses qui se font sentir entre tous les membres ne sont déterminées que par le jugement de l'oreille.

Il est cependant vrai de dire que le rythme oratoire vulgaire a quelque chose de plus « vague », de plus « indéterminé » (2), que le rythme cicéronien, et que celui-ci à son tour est moins précis que le rythme grégorien qui, lui, est *musical*.

Il y aurait donc comme une sorte de hiérarchie, entre le rythme *plebeius*,
» *urbanus*,
» *musical grégorien*.

Tout ceci s'éclairera par la suite.

(1) HAVET, *Métrique*, p. 227. — « De nombreux textes de grammairiens roulent d'ailleurs sur la différence de la prose et des vers, du rythme et du mètre. Depuis Cicéron jusqu'aux grammairiens du Ve siècle, l'enseignement est exactement le même; aucun d'eux, en traitant de l'accentuation dans la phrase ou dans le discours, ne s'inquiète de l'accent du mot, et bien qu'il soit question de prose, tous ne tiennent compte que de la quantité ». J. VENDRYES, *Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin*, p. 69. — « Quant à l'accent grammatical, Cicéron ne lui attribue aucun rôle dans les clausules ». L. LAURAND, *op. cit.*, p. 187.

(2) Ce sont les expressions dont se sert M. L. Laloy, et que nous avons rapportées dans notre *Introduction*, p. 37.

§ 2. — Le latin ecclésiastique.

Ses deux principes : l'accentuation et la quantité naturelle.

13. — Ces deux langues sœurs, le *sermo urbanus* et le *sermo plebeius*, vécurent côte à côte pendant plusieurs siècles. Toutefois à mesure qu'elles s'éloignaient de leur source commune, de la *prisca latinitas*, elles se différenciaient plus nettement. Ce fut au temps de Cicéron et de César que les dissemblances furent plus tranchées.

Mais cette dualité ne pouvait durer. A raison même de sa nature factice, la langue littéraire était condamnée à succomber tôt ou tard sous l'effort journalier du parler vulgaire, contre lequel les lettrés eux-mêmes ne pouvaient se défendre dans les relations ordinaires de la vie.

Dès le siècle d'Auguste, les deux langues se rapprochèrent; peu à peu les différences se réduisirent; la littérature écrite se ressentit de cette lente évolution, et insensiblement la quantité artificielle disparut pour faire place à la quasi-égalité des syllabes et, en même temps, à l'accent mélodique et fort. C'est l'époque de la *poésie tonique*, du *cursus tonique* dans la prose, et de ce que l'on pourrait appeler la *musique tonique*.

Vers le sixième siècle, toutes les différences s'étaient évanouies pour se fondre dans une langue unique, le *latin ecclésiastique*, sur lequel s'appuient, se déploient toutes les mélodies grégoriennes.

14. — Il importe de mettre au clair comment les mêmes mots latins présentent une *matière rythmique* totalement différente, selon qu'on les analyse prosodiquement, ou toniquement, c'est-à-dire d'après leur quantité conventionnelle ou leur quantité naturelle.

15. — Pour un poète classique et pour un prosateur cicéronien, les mots suivants forment quatre pieds distincts, qui ne peuvent se confondre :

∪ ∪ *casa*,	pyrrhique,	2 temps
— ∪ *arma*,	trochée,	3 temps
∪ — *erant*,	iambe,	3 temps
— — *fundunt*,	spondée,	4 temps.

Or, pour un poète tonique, pour un prosateur se servant du latin ecclésiastique, et pour un musicien grégorien, ces quatre mots sont identiques parce que tous ont l'accent sur la pénultième : *cása, árma, érant, fúndunt,* et ne comptent que pour deux temps simples. C'est le *spondée tonique* ou *paroxyton,* composé d'une syllabe forte et d'une syllabe faible (1).

16. — On voit apparaître ici, avec le principe de l'accent, l'élément *force,* dont il n'était question comme élément rythmique, au moins théoriquement, ni dans la poésie classique, ni dans la prose *urbana.*

17. — De même les pieds prosodiques

∪ ∪ ∪ *facere,*	tribraque,	3 temps
— ∪ ∪ *corpora,*	dactyle,	4 temps
∪ ∪ — *capiunt,*	anapeste,	4 temps
— ∪ — *filios,*	crétique,	5 temps

se réduisent à une seule forme sous l'influence de l'accent :

fácere, córpora, cápiunt, fílios.

(1) « On peut s'attendre à ce que dans une si longue vie, le cursus ne soit pas resté immuable. Et, de fait, il a, peu à peu, par une série de changements insensibles, subi une importante évolution ». L. LAURAND, *op. cit.,* p. 369-371.

Parmi les principaux changements qu'il constate, L. Laurand cite les suivants : «... L'influence de l'accent supplante de plus en plus celle de la quantité. C'est là un phénomène très général dans l'histoire de la langue latine à cette époque ; mais particulièrement visible dans le cursus. Ainsi, le dichorée finit par n'être plus la double alternance d'une longue et d'une brève (*comprobavit*) ; il devient plutôt la double alternance d'une syllabe accentuée et d'une atone ; il importe peu que les syllabes soient longues ou brèves : *éxorántes* devient l'équivalent de *ádjuvèmur* et de *vídeàmur.*

De même le crétique n'est plus composé d'une longue, une brève, une longue (—∪—), mais plutôt d'une syllabe accentuée, suivie d'une atone et d'une syllabe portant l'accent secondaire. Par exemple *precibus* composé de trois brèves est presque l'équivalent de *alteros* où pourtant se trouvent deux longues ; la place des accents étant la même, la différence rythmique entre ces deux mots s'efface de plus en plus.

Par suite de l'influence croissante que l'accent acquiert, la division des mots devient, elle aussi, de plus en plus importante ; car d'elle dépend en partie la place de l'accent. Ainsi, le dichorée, étant surtout une série de quatre syllabes

Tous ces mots ne comptent plus que pour trois temps simples; c'est le *dactyle tonique* ou *proparoxyton*, composé d'une syllabe forte et de deux faibles.

18. — De même encore les pieds

amore,	amphibraque,	4 temps
reponunt,	bacchius,	5 temps
descende,	antibacchius,	5 temps
contendunt,	molosse,	6 temps

ont pour forme unique tonique :

amóre, repónunt, descénde, conténdunt,

et valent trois temps simples comme les mots de la série précédente, dont ils se distinguent seulement par la place de l'accent.

19. — Enfin les seize pieds de quatre syllabes, depuis le plus léger :

refícere, procéleusmatique, 4 temps,

jusqu'au plus lourd : *conflixerunt,* dispondée, 8 temps,

se réduisent tous, en vertu de l'accentuation tonique, à des mots valant tous quatre temps simples; ils se terminent, soit en forme dactylique tonique : *refícere,* soit en forme spondaïque tonique : *conflixérunt.* C'est toujours le triomphe de l'accent et de la quantité naturelle sur la quantité artificielle de la poésie (1).

Cependant, dans son triomphe même, l'accent dut subir l'influence de la quantité : c'est elle qui, dans chaque mot, fixe la

alternativement accentuées et atones, ne pourra plus être formé par un trisyllabe précédé d'une longue. *Hos | tes feramus* était pour Cicéron l'équivalent de *vos | comprobavit;* mais *hóstes ferámus* est au point de vue de l'accent tout différent de *vós cómprobávit* et ressemble bien plus à *hóstes caedámus*».

(1) Ce sont là des faits irrécusables, et qui prouvent l'égalisation pratique de la durée des syllabes. Cette évolution que nous constatons dans la poésie a eu naturellement sa répercussion dans la musique. Sans doute, ce n'est plus le «rythme» au sens ancien; c'est du rythme cependant. Les anciens n'ont pas épuisé les formes rythmiques, pas plus que les formes mélodiques.

place de l'accent. Si la pénultième est longue, elle est accentuée; si elle est brève, l'accent est reporté sur l'antépénultième. La quantité conventionnelle eut aussi, après sa défaite, un retentissement sur le timbre des voyelles, et ce fut tout; elle disparut pour toujours.

20. — Ce triomphe de l'accent fut long à s'affirmer. Longtemps les deux formes de langage subsistèrent parallèlement : la composition du répertoire liturgique romain en est lui-même une preuve manifeste. Les textes des Sacramentaires, léonien et gélasien (ve siècle), appartiennent encore, pour une grande part, à l'influence classique, au nombre cicéronien; mais les pièces du Graduel, de l'Antiphonaire et du Responsorial romains : antiennes, répons, etc., relèvent du latin ecclésiastique, et sont soumises à la loi de l'accentuation et de l'égalité des syllabes.

21. — Il sera facile de suivre les traces de cette lente transformation lorsque nous étudierons plus loin les cadences littéraires ou *cursus* des textes liturgiques, et les cadences musicales qui en dérivent. On pourra constater comment, dans cette lutte sourde entre la quantité prosodique et l'accent, la prose métrique elle-même subissait pratiquement la prononciation accentuée de l'usage populaire. Ce fut d'ailleurs par le langage populaire que s'infiltra d'abord la domination de l'accent. En réalité, vers le ve et le vie siècles, tous les textes liturgiques de l'Antiphonaire sont soumis à l'accent et à la quantité naturelle. C'est ce fait qu'il importe de retenir pour les études qui vont suivre : les conséquences pratiques au point de vue musical grégorien en sont incalculables.

22. — Avant d'entrer dans l'étude détaillée du latin ecclésiastique et de son rythme, il était nécessaire d'apporter quelques précisions sur ces divers aspects de la langue latine :

le latin ANTIQUE, avec ses deux formes :

sermo urbanus, ou prose classique, basé sur la quantité conventionnelle des syllabes;

sermo plebeius, ou langue vulgaire, basé sur la quantité naturelle des syllabes, et se laissant de plus en plus envahir par l'accentuation;

le latin ECCLÉSIASTIQUE, basé sur l'égalité pratique des syllabes, et l'accentuation tonique.

23. — Il faut soigneusement remarquer aussi que le latin *ecclésiastique*, une fois formé, au cours des IVe, V^e, VIe siècles, est resté, pendant les siècles suivants, à peu près stable au moins dans les grandes lignes : mots, grammaire, syntaxe, etc., ont été peu modifiés (sauf les vagues de décadence qui ont passé sur lui aux VIIIe-IXe s.).

A côté de cette langue ecclésiastique, écrite ou parlée (1), il existait au Moyen-Age un autre latin plus vivant, par là même plus mobile : celui des différents peuples de la chrétienté occidentale, gaulois, italiens, espagnols, etc., et dont la corruption progressive amena peu à peu la formation des langues romanes.

24. — *Le chant grégorien a été composé sur le latin* ECCLÉSIASTIQUE, *tel que nous venons de le définir. C'est donc sur ce latin-là, et non sur un autre, que nous appuyons nos travaux et nos théories.*

Et les critiques provenant des « classiques », aussi bien que des « romanistes » (2), ne portent pas : elles sont à côté de la question. Nous le signalons, car les confusions, en ces matières, sont très fréquentes dans l'esprit des modernes.

ARTICLE 2. — RYTHME ORATOIRE ET RYTHME MUSICAL. L'AXIOME « CANTABIS SYLLABAS SICUT PRONUNTIAVERIS ».

25. — Encore faut-il s'entendre sur la façon dont ce latin doit être prononcé et chanté, et ne pas abuser de certaines formules toutes faites, dangereuses par l'imprécision même des termes dans lesquels elles sont conçues.

Parmi celles qui ont eu le plus de succès, il en est une, dont l'origine nous est d'ailleurs inconnue, et qui a généralement

(1) M. A. Giry, dans son *Manuel de Diplomatique*, p. 441, fait remarquer qu'aux IXe-XIe siècles « le latin, mort comme langue vulgaire, se conserve comme langue *littéraire*, *ecclésiastique*, *juridique* et *administrative* ».

(2) Aujourd'hui la science philologique a jeté une grande lumière sur ces questions. Profitant du recul des siècles, elle a pu, dans cet immense chaos de la formation des langues romanes sur les ruines de la langue latine, débrouiller jusque dans les plus infimes détails les causes de ces transformations qui ont duré des siècles. Grâce à ces travaux magnifiques, beaucoup de choses s'éclairent, s'expliquent, s'ordonnent ; le latin ecclésiastique prend sa place historique et logique, et par suite les mélodies grégoriennes qui s'appuient sur lui.

aujourd'hui la valeur d'un axiome : *Cantabis syllabas sicut pronuntiaveris*. On la trouve en tête de beaucoup de *Méthodes* de chant grégorien, qui n'en sont qu'un long commentaire. Il serait bon cependant de ne pas se payer de mots; et avant de l'admettre, il faudrait l'examiner d'un peu plus près, afin de voir en quel sens elle est acceptable, et en quel sens elle ne l'est pas.

De fait, et malgré son étroitesse, elle renferme beaucoup de vrai, qu'il importe de retenir; quant aux explications exagérées dont on l'entoure trop souvent, elles sont à rejeter absolument.

§ 1. — De quelle « prononciation » s'agit-il?

26. — Avant tout, il est nécessaire de bien préciser le sens des mots : *sicut pronuntiaveris*.

De quelle prononciation s'agit-il? De la prononciation de la langue latine, c'est entendu. Mais il y a eu plusieurs phases dans l'histoire de cette langue, et, par suite, plusieurs manières de prononcer les mots latins.

De la prononciation latine classique, à base de quantité, il ne peut être question : elle était morte, ou à peu près, avant la naissance de l'art grégorien, qui n'en a gardé que de rares vestiges.

Si l'on descend quelques siècles, on se trouve en face du latin parlé par les peuples barbares qui ont envahi l'empire et s'y sont établis, Goths, Francs, Vandales etc... Chacun d'eux torture à sa façon la langue romaine. Chez tous, la quantité classique achève de disparaître, les voyelles modifient leur timbre, les consonnes s'altèrent de mille manières, et, chose encore plus grave, les syllabes antétonique et postonique s'affaiblissent et souvent tombent entièrement. Seule, au milieu de ces ruines, la syllabe tonique reste debout :

bonitátem devient *bonté*, *bonta*
verecúndia — *vergogne*, *vergogna* etc.

Bref, on fait si bien en Gaule, en Italie, en Espagne, etc., qu'après quelques siècles d'évolution, chacun de ces pays a sa langue particulière, nationale; ce sont les langues *romanes*.

Le chant grégorien, né à Rome du IVe au VIe siècle, n'a rien à voir avec ces filles dégénérées de la langue latine; elles arrivent trop tard; elles ont vu le jour, se sont développées lentement, alors que déjà la musique liturgique était formée au centre de la chrétienté; elles n'ont pu avoir sur elle aucune influence. Il fallait cependant en parler ici pour les écarter, car des philologues sérieux ont pensé que ces idiomes tardifs avaient bien pu influer sur la formation de la mélodie grégorienne, sur sa nature, ses formes diverses, et par voie de conséquence, sur son exécution. Partant de ce point de vue, ils ont essayé des comparaisons qui, à peine commencées, les ont surpris et déroutés. Et à cela rien d'étonnant; tout, dans le chant grégorien, proteste contre de tels rapprochements; le contraste est complet entre la mélodie romaine et le latin en voie de se romaniser.

27. — Nombreux sont, au contraire, les points de contact entre cette même mélodie et le latin ecclésiastique, tel qu'on le parlait à Rome du IVe au VIIe siècle : là, les voyelles conservent chacune leur timbre, les consonnes chacune leur articulation propre, l'accent sa mélodie et sa légèreté; mais surtout pas une syllabe ne tombe. Tous ces faits se reflètent fidèlement dans la mélodie grégorienne. Dès lors, c'est sur la prononciation du latin ecclésiastique que devra se régler celle des textes liturgiques adaptés aux cantilènes grégoriennes : *Cantabis syllabas sicut pronuntiaveris.*

28. — Encore le modèle ne peut-il être le latin en usage dans la conversation journalière; les négligences qui le caractérisent et en ont amené la décadence nous obligent à l'écarter. C'est dans le latin déclamé des grands auteurs des IVe-Ve-VIe siècles, St Ambroise, St Hilaire, St Léon le Grand, St Grégoire, que notre axiome a le plus de chance de se réaliser.

§ 2. — Différences entre l'art oratoire et l'art musical.

29. — Pourtant il ne faut rien exagérer. Qu'il y ait, entre la parole déclamée et le chant liturgique soumis au rythme libre, des lois communes, certaines ressemblances (que l'on s'efforcera d'ailleurs de mettre en lumière), ceci est incontestable. Mais il n'est pas moins incontestable qu'entre ces deux arts, l'un

oratoire et l'autre musical, il existe des différences notables, graves, dont la méconnaissance peut entraîner de sérieuses méprises dans la pratique du chant grégorien. Ces différences sont manifestes : il suffit d'entendre parler un orateur et d'entendre chanter un artiste grégorien, pour reconnaître aussitôt que la diction oratoire a ses règles, et la diction musicale les siennes. Entrons dans quelques détails.

A. *L'art oratoire.*

30. — Tout d'abord la *déclamation oratoire* a sa tonalité, sa mélodie propre. Cette mélodie n'est soumise à aucune gamme précise; les intonations dont elle fait usage passent par une série de sons indéfinis, *continus*, selon l'expression antique; elles sont entièrement livrées au choix, au goût, à l'art de l'orateur.

31. — La déclamation oratoire possède encore en propre son mouvement, son allure. Dans le discours, la rapidité de l'élocution permet difficilement d'apprécier la durée exacte des syllabes : leur égalité théorique est nuancée de mille manières. Bien plus, le rythme lui-même, non sans doute dans ses lois principales, mais dans mille détails, est laissé à la liberté et au goût de l'orateur. Il est vrai, celui-ci doit se soumettre aux règles qui l'obligent à bien distinguer ses phrases, ses membres de phrase, ses incidentes, à bien accentuer, à bien respirer, etc.; mais dans l'observation de ces grandes lois, que de liberté encore, dans les pauses, les *morae vocis*, dans leur longueur, dans l'allure de la phrase! Et ce n'est pas tout : l'orateur accélère, précipite, retarde, modère son mouvement selon ses impressions personnelles ou celles qu'il veut produire sur les auditeurs.

A tout cela, nul inconvénient : c'est un *soliste*, qui conduit sa parole comme il l'entend; n'ayant pas à se soucier de l'ensemble des voix, il peut impunément s'abandonner à toutes les impressions de son âme; pourvu que sa diction soit correcte, harmonieuse, conforme aux lois générales du rythme, tout est bien.

B. *L'art musical grégorien.*

32. — Bien différents sont les procédés mélodiques et les allures rythmiques de la *diction grégorienne*. Plus on s'éloigne du débit

oratoire pur, pour aborder soit la psalmodie récitée à l'unisson ou modulée, soit le chant des antiennes et des longs mélismes responsoriaux ou alléluiatiques, plus aussi l'on se rapproche des manières d'être mélodiques et rythmiques de la musique ; et dès lors s'impose la nécessité d'une régularisation, d'une canalisation des lois propres à la déclamation oratoire, si l'on veut atteindre un bon résultat pratique.

Aussi bien, toutes ces lectures, toutes ces mélopées ne sont-elles pas simplement *déclamées*, elles sont *chantées*. La *mélodie* n'est plus abandonnée, comme dans la parole, à la volonté et au goût de l'exécutant : elle est soumise aux lois presque inflexibles de la gamme diatonique, et le chantre doit exécuter fidèlement la suite de notes qu'il a sous les yeux.

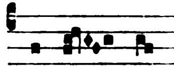
33. — D'autre part, le *mouvement* et le *rythme* de la mélodie, tout en restant du genre libre, ne jouissent plus des licences capricieuses de la parole. La rapidité et l'irrégularité ordinaires du débit oratoire sont tempérées, dans le chant liturgique, par la nécessité d'émettre les sons avec plus d'ampleur que dans la pure déclamation ; par la nécessité de prononcer voyelles, consonnes, syllabes, avec netteté, pureté : toutes qualités requises, il est vrai, de l'orateur, mais plus encore du chanteur. Par suite de ces exigences, les syllabes, les notes tendent à s'élargir, à s'égaliser ; leur durée devient plus aisée à sentir, à apprécier ; les différentes divisions rythmiques, grâce aux cadences mélodiques, sont mieux dessinées, plus arrêtées, et le mouvement général de la phrase est, lui aussi, plus égal et plus modéré (1).

(1) M. Laloy a fort bien montré les différences entre le langage parlé, la récitation des vers et leur chant :

« Sans doute, dit-il, [dans le rythme du langage ordinaire] les syllabes sont distinctes, sans quoi il n'y aurait plus trace de division du temps, c'est-à-dire de rythme ; mais cette distinction n'est pas nette, parce que la voix, glissant rapidement sur les voyelles et les consonnes, les égalise presque entre elles ; une brève n'a pour ainsi dire pas de durée appréciable ; une longue se perçoit mieux, sans que toutefois on lui puisse assigner une longueur définie. C'est dire que le rapport de quantité, sur lequel se fonde toute la métrique ancienne, est un rapport conventionnel, applicable à la seule poésie, et non à la langue ordinaire, où l'on arrivait seulement à distinguer, comme dans les langues modernes, des syllabes un peu plus étendues que les autres, et non pas doubles des autres.

« Il y avait une prosodie du langage parlé, et une prosodie des vers chantés,

34. — Ajoutez à cela que la phrase littéraire est souvent pénétrée et transformée par la phrase musicale, dont la mélodie distend les syllabes et les mots, allonge même les syllabes brèves, et impose au texte sa propre accentuation et son rythme purement musical. Par exemple, il est clair que lorsque la mélodie grégorienne nous présente un mot latin ainsi *musicalisé* :



elle ne prétend pas que nous lui appliquions à la lettre l'axiome : *Cantabis syllabas sicut pronuntiaveris!*

35. — Ajoutez encore que ces lectures et mélodies sont chantées à *l'église*, avec la noblesse et la gravité qui conviennent au service divin, avec une expression contenue, calme et sereine, et qu'elles sont chantées à l'unisson par des chœurs plus ou moins nombreux; et vous comprendrez comment les excessives libertés, mélodiques et rythmiques, du débit oratoire ne peuvent en aucune manière convenir aux mélodies grégoriennes, dont l'interprétation ne peut être satisfaisante qu'à la condition de suivre un certain nombre de règles précises et détaillées.

36. — Prendre à la lettre, comme on le fait trop souvent, l'axiome *Cantabis syllabas sicut pronuntiaveris*, serait donc une exagération, qui placerait les théoriciens dans l'impossibilité de tracer des règles d'exécution précises, comme il en faut dans les chœurs, et les praticiens, dans l'impossibilité d'arriver à une interprétation d'ensemble, digne de l'art et de l'office divin.

qui ne se ressemblaient que de loin. Quant aux vers récités ou déclamés, on leur donnait un débit intermédiaire, où les valeurs respectives des longues et des brèves n'étaient qu'à peu près respectées ; c'est ainsi qu'on lisait les vers d'Homère ; les rythmiciens délicats se refusaient à compter pour deux temps des longues qui n'atteignaient pas exactement cette durée ; et, dans un vers à mouvement rapide, les dactyles faisaient presque l'effet de trochées. Tout changeait, au contraire, sitôt que la musique intervenait : la longue se prolongeait jusqu'à valoir deux fois la brève, et le compositeur pouvait même l'allonger encore, et lui donner trois ou quatre temps. Ainsi naissait une prosodie spéciale... ». *Aristoxène de Tarente*, p. 293.

37. — Nous considérons comme très importantes ces remarques préliminaires : elles placent la question rythmique sous son vrai jour; car, à notre avis, il est aussi impossible d'adapter au chant grégorien la pleine liberté rythmique de la diction oratoire, avec ses licences et ses nuances insaisissables, que de lui en appliquer les intonations mélodiques indécises.

38. — Ces réserves faites, il reste vrai de dire que le rythme ou *nombre musical* libre du chant grégorien a des affinités étroites avec le rythme oratoire libre du discours : tous deux sont libres, tous deux s'appuient sur des paroles et en adoptent le rythme, sauf quand il plaît à la musique grégorienne de s'en dégager avec plus ou moins d'aisance ou de liberté, ce qu'elle ne fait d'ailleurs, nous le verrons dans la suite, que pour un temps et avec la plus habile, la plus artistique délicatesse.

CHAPITRE II.

LES SYLLABES.

ÉTUDE DE LA SYLLABE ISOLÉE, TEMPS PREMIER RYTHMIQUE.

39. — « Ceux qui s'occupent du rythme s'appliquent tout d'abord à reconnaître la valeur des lettres elles-mêmes, puis des syllabes, et n'abordent le rythme qu'en dernier lieu ».

Ainsi parlait Platon (1). Nous suivrons son conseil.

40. — Nous avons quelque idée déjà, par ce qui précède, de la *matière littéraire*, sur laquelle s'appuient les mélodies grégoriennes. Cette matière et la mélodie qui lui est associée vont fournir tous les éléments qui constituent le *nombre musical grégorien :* le temps premier, le temps composé, le rythme élémentaire, simple, et composé, les incises, les membres, les phrases et enfin les périodes.

Et d'abord *le temps premier.*

ARTICLE 1. — LA SYLLABE ISOLÉE, TEMPS PREMIER RYTHMIQUE.

41. — Le principe fondamental, qui ressort du chapitre précédent, art. 1, c'est l'égalité quantitative approximative des syllabes du texte liturgique. Cette égalité deviendra plus évidente à mesure que nous avancerons dans notre étude ; mais, déjà, nous profiterons de la connaissance sommaire que nous avons, pour établir la première base du rythme grégorien.

42. — *La syllabe, ictus individuel, temps premier.* — Dans le chant syllabique, chaque syllabe, avec la note qui lui correspond, constitue le *temps premier, élémentaire* (*N. M.* I, p. 36, n° 31), base matérielle de tout rythme, et, par conséquent, *l'ictus individuel.*

L'*ictus individuel* n'était pas inconnu des anciens, même sous ce nom d'*ictus :*

(1) *Cratyle*, 424, c.

Voici d'abord un texte très clair de Terentianus :

> « Ergo cum duas videbis esse junctas syllabas,
> effici pedem necesse est, sint breves ambae licet :
> una longa non valebit edere ex sese pedem,
> *ictibus quia fit duobus*, non gemello tempore.
> Brevis utrimque sit licebit, *bis ferire* convenit :
> parte nam attollit sonorem, parte reliqua deprimit
> (ἄρσιν hanc Graeci vocarunt, alteram contra θέσιν) :
> una porro *bis feriri* quando poterit syllaba? » (1)

« Ainsi lorsque vous verrez, jointes ensemble, deux syllabes, elles formeront nécessairement un pied, fussent-elles brèves toutes deux. Une longue ne saurait, à elle seule, constituer un pied, parce que le pied *résulte de deux ictus distincts*, non d'un temps doublé (non gemello tempore). En effet, alors même que les deux syllabes seraient brèves, il faut *frapper deux fois* : d'abord le son s'élève (ce que les Grecs appelaient *arsis*), ensuite il s'abaisse (ce qu'ils nommaient *thésis*). Comment en effet une seule syllabe pourrait-elle être *frappée deux fois?* ».

De cette citation, ne retenons pour l'instant que l'incise : *(Pes) ictibus quia fit duobus.* — Il s'agit bien ici de deux syllabes brèves (ce qui est notre cas), ayant chacune leur *ictus individuel* (*N. M.* I, nos 28-32). La légitimité de cette expression est ainsi justifiée par le texte de Terentianus. La réunion de ces deux *ictus* est la condition du pied, et dès lors du rythme; nous le verrons plus loin.

Diomède enseigne la même doctrine : « Pes ergo tunc dicitur, quando duae sunt syllabae, quoniam arsin et thesin in pedibus quaerimus, non ubi duo tempora sunt. Ergo una longa pedem non valebit efficere, quia *ictibus duobus arsis* et *thesis, non gemello tempore* perquirenda est » (2).

« Il y a "pied" quand il y a deux syllabes, car nous exigeons du pied qu'il y ait arsis et thésis, et non pas seulement la durée de deux temps. Une longue seule ne pourra donc constituer un pied, car l'arsis et la thésis ne sont obtenues que par *deux ictus* et non par un temps doublé ».

(1) *De Metris*, v. 1340-1347. — KEIL, vol. VI, p. 365.
(2) *Art. gramm.* Lib. III, *de Pedibus.* — KEIL, vol. I, p. 475, lin. 1-4.

Plus loin, lorsque nous étudierons le rythme du mot (ch. VI), nous reviendrons sur ces mêmes textes, et nous les expliquerons plus en détail.

43. — *Qualités rythmiques de la syllabe.* La syllabe *isolee*, prise en soi, indépendamment de sa place dans le mot, a toutes les qualités, toutes les aptitudes qui sont attribuées *au temps premier :*

a) Elle est *indivisible ;*

b) Elle peut se condenser, *se réduire* légèrement, sans se subdiviser :

c) Elle peut *s'élargir*, mais sans remplir, si elle ne porte qu'une note, la durée de deux temps (1). Il va sans dire qu'en musique de longues vocalises peuvent se chanter sur la même syllabe;

d) Elle peut être *forte* ou *faible* à volonté, selon sa place dans le mot, dans la phrase, dans la mélodie;

e) Enfin elle sera *aigüe* ou *grave*, également selon son rôle dans le mot, la phrase ou la mélodie.

Avant de développer ces idées, consacrons quelques pages à la composition des syllabes, et à leur prononciation.

ARTICLE 2. — ÉLÉMENTS MATÉRIELS CONSTITUTIFS DES SYLLABES. VOYELLES ET CONSONNES.

§ 1. — Composition des syllabes.

44. — Deux éléments peuvent entrer dans la composition d'une syllabe : les *voyelles* et les *consonnes*.

« On appelle *voyelles*, les lettres qui, par elles-mêmes, et sans le secours d'aucune autre lettre, ont une voix, un son » (2).

La diphtongue, — double voyelle — « est une combinaison de deux voyelles qui, tout en étant prononcées d'une seule émission de voix, font cependant entendre un double son » (3).

« On appelle *consonnes* les lettres qui, sans le secours d'une voyelle, ne peuvent pas se prononcer, ou ne se prononcent qu'imparfaitement » (4).

(1) *N. M. G.* I, nos 33-35.
(2) G. EDON. *Ecriture et prononciation du latin savant et du latin populaire*, p. 26.
(3) *Ibid.*, p. 34.
(4) » p. 45.

longues ou brèves, c'est-à-dire que leur émission était plus ou moins prolongée » (1).

49. — *Vocalisme du latin vulgaire*, ou parlé (latin des textes liturgiques). « Il a éprouvé de graves modifications pendant la période impériale. Les voyelles ont cessé peu à peu d'être prononcées longues ou brèves, et en sont venues à différer entre elles seulement par le timbre ». Le latin vulgaire possédait en tout sept voyelles :

i, é, è, a, ò, ó, u (ou)
nido, téla, mèl, mare, bòve, flóre, muro

que nous retrouvons, en français moderne, dans les mots suivants :

nid, dé, sel, patte, port, pot, tour (2).

50. — *Prononciation romaine actuelle*. — Mais, dira-t-on, il faut donc connaître la quantité et les lois de la phonétique, pour parler, lire et chanter correctement le latin de l'Église? Non, la *prononciation romaine actuelle* dont nous donnerons les règles dans un paragraphe suivant, ne tient pas compte de ces différences, et chacune des voyelles **a, e, i, o, u** n'a pratiquement *qu'un son*.

51. — *Diphtongues*. — Aux voyelles se rattachent les *diphtongues*, ou doubles voyelles.

On comptait autrefois en latin huit diphtongues : **ai, ei, oi, ae, oe, au, eu, ou.**

Quatre : **ae, ei, oi, ou,** disparurent dès avant l'ère chrétienne.

Deux autres : **ae, oe,** formes altérées de **ai** et **oi,** se prononcent pratiquement comme **e** simple.

Eu s'assourdit de bonne heure en **u.** Cette diphtongue, d'origine grecque, est très rare en latin : *Euge*.

Reste la diphtongue **au** : elle se prononçait et se prononce encore en Italie avec le double son représenté en français par **a-ou,** mais d'une seule émission.

Faut-il considérer comme diphtongue le groupe **ui** dans le mot *alleluia?* Les grammairiens anciens tiennent unanimement pour la négative. Mieux vaut donc regarder l'i dans ce groupe **ui**

(1) BOURCIEZ. *Précis historique de phonétique française*, p. 1.
(2) *Ibid.*, p. 2-3.

comme une i consonne entre deux voyelles : *ejus = e-ius*, *majus = ma-ius*, *pejus = pe-ius*, *alleluia = allelu-ia* (1).

2° LES CONSONNES. LEUR ARTICULATION.

52. — *Classification des consonnes (d'après Bourciez).* Les consonnes latines étaient figurées graphiquement par dix-neuf signes qui se présentent dans l'ordre alphabétique suivant :

b, c, d, f, g, h, i, k, l, m, n, p, q, r, s, t, u, x, z.

Dans cette série, i et u consonnes étaient en réalité des semi-voyelles. A l'époque classique, la première avait le son de **y**; la seconde le son bilabial de **w**, qui n'est devenu labiodental qu'à la fin du 1er siècle après J.-C. Leur graphie respective par j et **v** date seulement de la Renaissance.

Si de cette série nous éliminons provisoirement **h**, qui est une aspirée laryngienne d'une nature spéciale;

k, qui est un signe équivalent à c et anciennement employé devant **a**;

q, qui, lui aussi, est un équivalent de **c**;

x, qui est une consonne équivalant à **c+s**;

et enfin **z**, qui est le signe d'un son composé, emprunté au grec, il nous restera, pour le latin parlé, les quatorze consonnes :

b, c, d, f, g, i, l, m, n, p, r, s, t, v,

auxquelles il faut ajouter **w** (orthographié **u**, et resté derrière **q, g,** quand **u** eut passé à **v**).

53. — La classification de ces quinze consonnes latines peut se faire à deux points de vue différents :

a) D'après le mécanisme de leur formation. Elles se divisent en *explosives*, *fricatives*, *vibrantes* et *nasales*. Les *explosives* et les *fricatives ou continues* peuvent être, soit des sourdes (**c, t, p, s, f**), soit des sonores (**g, d, b, v**).

b) D'après les organes qui servent à les articuler et d'après leur localisation dans la cavité buccale. Elles se forment en effet dans trois régions distinctes, et, en conséquence, doivent être réparties en trois familles principales; c'est sur cette division que seront établis nos exercices pratiques.

(1) Cf. *Paléographie Musicale*, II, p. 52-53.

1° Les *gutturales* (vélaires, palatales), qui sont **c, g, i**;

2° les *dentales*, qui sont **t, d, s, r, l, n**;

3° les *labiales* (labiodentales, bilabiales), qui sont **p, b, f, v, u, m.**

Le tableau suivant tient compte de cette double classification, et des diverses subdivisions qu'elle comporte :

	Gutturales		Dentales	Labiales	
	Vélaires	Palatales		Labiodentales	Bilabiales
Explosives	**c, g**		**t, d**		**p, b**
Fricatives		**i**	**s**	**f, v**	**u**
Vibrantes			**r, l**		
Nasales			**n**		**m**

Expliquons brièvement chacune de ces expressions en vue des exercices pratiques qui vont suivre.

54. — « Horizontalement, les consonnes ont été classées d'après le mécanisme de leur formation :

a) Explosives. — (**c**=**k**, **g** dur, **t** etc.) Ce sont des consonnes qui se produisent avec une occlusion momentanément complète du canal buccal, puis une ouverture brusque laissant échapper la colonne d'air.

b) Fricatives ou continues. — Ce sont des consonnes pour lesquelles l'occlusion est incomplète. Le canal, qui laisse passer la colonne d'air, se trouve rétréci sur divers points, de façon à produire un frottement prolongé, d'où le nom de *continues* qu'on leur donne parfois.

c) Vibrantes. — Ce sont des consonnes qui sont produites avec interposition d'un obstacle tremblotant (la luette pour **r** uvulaire, le bout de la langue pour **r** dental); ou bien l'air s'échappant de chaque côté de la langue (pour **l**, vibrante latérale).

d) Nasales. — Ce sont des consonnes pour lesquelles l'occlusion est complète comme pour les explosives : elles s'en distinguent seulement en ce que, le voile du palais restant baissé, l'air s'échappe par le nez. Les *nasales* et les *vibrantes* sont souvent réunies sous le nom commun de *liquides*.

35. — Verticalement, les consonnes ont été classées d'après leur localisation dans la cavité buccale. Elles se forment en effet dans *trois régions distinctes*.

Les consonnes de la *1re région* sont les *Gutturales :*

elles sont dites *vélaires*, si leur point d'articulation se trouve près du *voile* du palais : **c = k** *(car)*, **g** *(gare)*; ce sont les plus intérieures des consonnes;

elles sont dites *palatales*, s'il est près du *palais* dur : **y = i = j**. (fr. *yeux;* lat. *jocundus*).

Les consonnes de la *2e région* sont les *Dentales :*

les *dentales* proprement dites : **t**, **d**, qui s'obtiennent avec fermeture momentanément complète du canal, lorsque le bout de la langue vient toucher l'extrémité des dents supérieures (fr. *tour*, *dé;* lat. *tu*, *de);*

s, **z** s'obtiennent par un mouvement identique des organes, mais avec fermeture incomplète (fr. *sang*, *zèle;* lat. *sanguis);*

r, **l** (fr. *revue*, *lit);*

n (fr. *nid).*

Les consonnes de la *3e région* (la plus extérieure de toutes, puisque le point d'articulation confine aux *lèvres*), sont les *Labiales* qui se subdivisent en *bilabiales* et *labiodentales :*

les *bilabiales :* **p**, **b**, formées avec occlusion momentanément complète des lèvres : (fr. *pas*, *but);* — et **u**, son qui s'entend dans le fr. *oui.*

les *labiodentales :* **f**, **v**, qui s'obtiennent en appliquant la lèvre

inférieure, non plus sur la lèvre supérieure, mais contre l'extrémité des dents d'en haut » (1).

Pour compléter et préciser ces notions générales et théoriques, nous ajoutons un résumé pratique des règles de la prononciation romaine du latin.

B. Résumé pratique des règles de la Prononciation romaine du Latin (2).

56. — La seule vraie prononciation normale du latin, c'est la prononciation préconisée par Pie X, Benoit XV et Pie XI : *la prononciation romaine.* Elle diffère de la prononciation de l'italien.

La prononciation romaine n'offre aucune difficulté sérieuse à un français : tous les sons-voyelles, toutes les articulations ont des équivalents dans notre langue. Il suffit d'un peu d'attention et d'exercice pour s'en rendre maître.

1° VOYELLES ET DIPHTONGUES.

a) Voyelles.

a, e, i, o n'ont chacune qu'un seul timbre, celui qu'on leur donne dans notre alphabet français :

alma ; bene ; ibi ; oleo.

REMARQUE. — è n'est jamais muet. — e et o n'ont jamais qu'un seul son *médiocrement ouvert*, comme dans les mots *nef*, *mets* et *mot* (3).

(1) BOURCIEZ. *Précis historique.* Toutes les explications qui précèdent sont tirées de l'*Introduction*, pp. XXIX-XXXV, et du ch. I de la Deuxième partie, pp. 125-127. Pour plus de détails, voir DARMESTETER. *Traité de la formation de la langue française*, pp. 108 et ss. Voir aussi les ouvrages de M. ROUSSELOT, en particulier ses *Principes de Phonétique Expérimentale.*

(2) Nous empruntons ces règles à la brochure suivante : *L'exacte Prononciation romaine du Chant grégorien basée sur les principes de l'émission vocale, par un Bénédictin de Solesmes.* Cf. *Emission des Voyelles latines* (avec figures), par le même. On pourra aussi consulter avec fruit les nombreux traités de prononciation romaine du latin publiés ces dernières années :

C. COUILLAUT. *La Réforme de la Prononciation latine.*

M. J. VOEGTLI. *La Prononciation normale du latin.*

DOM J. JEANNIN. *Remarques sur la Prononciation romaine du Latin.*

J. DELPORTE. *La Prononciation romaine du latin.*

W. A. AIKIN. *La Phonologie de la Prononciation latine (Revue Grégorienne*, 1911, 1912, 1913), etc., etc.

(3) Dans notre prononciation figurée, nous marquons l'*e* de l'accent grave pour indiquer ce timbre « médiocrement ouvert », *mais il faut bien se garder d'en exagérer la valeur.*

u se prononce toujours **ou** :

Deus meus = Dè-ouce mè-ouce.

Chaque voyelle devra toujours conserver la pureté de son timbre propre, *quelle que soit la consonne qui suive.* Elle n'aura donc jamais le son nasal qu'elle a en français devant **n** et **mb, mp.** Dans les exemples suivants, dégagez bien la voyelle :

ta-ntum; te-nde-re; co-nfu-nda-ntur;

a-mbo; se-mper; co-mpati.

b) **Diphtongues.**

ae, oe ont le son de l'**e** simple :

tae-dium = tè-dium; poena = pèna.

au, eu (et aussi **ei** dans les interjections) font entendre le son des deux voyelles, mais d'une seule émission :

lauda = laou-da; euge = èou-djè; hei = heï.

u, précédé de **q** ou de **ng**, conserve le son **ou** et forme diphtongue avec la voyelle suivante :

Qui, quae, quod, quam = koui, kouè, kouod, kouam.

Sanguis, langueo = sa-ngouisse, la-ngouè-o.

i semi-voyelle, c'est-à-dire employé pour **j** (appelé **i** long par les Italiens) forme diphtongue avec la voyelle suivante :

iam, maior, peius = iam, ma-ior, pè-iouce.

ou n'est jamais diphtongue :

prout, coutuntur se prononcent *pro-oute, co-ou-tountour.*

De même **ai** :

aït = a-it; contraire = contra-ire.

ay se prononce **aï**, d'une seule émission de voix :

Raymundus = Raï-moun-douce.

2° CONSONNES.

Règle générale. **Toutes les consonnes s'articulent séparément.**

b, d, f, k, l, p, r, v et **x** se prononcent comme en français.

c, devant **e**, **i**, **y**, **ae**, **oe**, c'est-à-dire devant les sons **e** et **i**, se prononce **tch** :

cedo = tchè-do ; cibus = tchi-bouce ; cymbalum = tchi-mbaloume ; Caecilia = tchè-tchi-li-a ; caelum = tchè-loume.

cc, devant les mêmes sons, se prononce **ttch** :

ecce, siccitas = et-tche, sit-tchitas.

sc, devant **e**, **i**, **y**, **ae**, **oe**, se prononce comme notre **ch** français :

descendo = dè-chè-ndo.

Partout ailleurs, c'est-à-dire devant **a**, **o**, **u**, ou devant une consonne **c** se prononce **k** :

cado = kado ; credo = krè-do.

REMARQUE. — 1° Gardez-vous de confondre **c** = **tch** avec **sc** = **ch**. Dites *caelum = tchè-loume* et non pas *chè-loume*. Cette dernière prononciation constituerait un véritable barbarisme et ferait supposer que le mot s'écrit *scaelum*.

2° En latin, les sons chuintants ne sont jamais fortement « crachés » comme en français : avancez très peu les lèvres et conservez la pointe de la langue contre les dents inférieures.

ch se prononce **k** même devant **e** ou **i** :

pulcher, machina = poul-ke-r, ma-ki-na.

h se prononce **k** dans *mihi*, et dans *nihil* et ses composés (autrefois écrits *michi* et *nichil*) :

mi-ki ; ni-kil ; ni-kilum.

g, devant les sons **e** et **i**, se prononce **dj** :

agere, agilis = a-djè-re, a-dji-lis.

Partout ailleurs, c'est-à-dire devant **a**, **e**, **u**, ou devant une consonne, **g** se prononce comme dans le français *gant* :

galea ; gladius ; gloria.

gn se prononce d'une seule articulation comme dans le mot français *agneau* :

magnus, agnus = ma-gnouce, a-gnouce.

j forme diphtongue, nous l'avons dit, avec la voyelle suivante.

ejus = è-ius ; major = ma-ior.

m et **n**, contrairement à ce qui se fait en français, s'articulent même après une voyelle ; et celle-ci, avons-nous dit, ne se nasalise pas :

orientis ; compati = oriè-ntis, co-mpati.

s conserve toujours sa force; elle s'adoucit très légèrement entre deux voyelles mais jamais jusqu'à prendre le son de **z**.

transire = tra-ncire; Iesus = Iè-s-us.

ti, devant une voyelle et précédé de toute autre lettre que **s**, **x** ou **t**, se prononce, non pas **si**, mais **tsi** :

patientia, etiam, gratia = pa-tsi-è-ntsi-a, è-tsi-a-m, gra-tsi-a.

xc, devant les sons **e** et **i**, se prononce **kch** :

excelsis = ek-chèlsis.

z se prononce **ds** :

Zizania = dsi-dsa-ni-a.

57. — Ajoutons quelques conseils sur les moyens pratiques qui conduisent à une bonne prononciation des voyelles, à une exacte articulation des consonnes.

Chacun des timbres différents des *voyelles* est obtenu par une situation particulière des organes de la bouche, surtout des mâchoires, de la langue et des lèvres; le jeu de ces trois agents concourt plus spécialement à la formation de chaque voyelle.

Il importe extrêmement de conserver la même position de la bouche durant tout le temps que doit durer l'émission de la voyelle; la moindre modification des organes produirait aussitôt une modification dans le son de la voyelle dont la pureté serait ainsi altérée.

Que chaque voyelle soit émise avec le son qui lui est propre; pas d'alliage, pas de confusion entre les voyelles. Que la voyelle, aussitôt prononcée, se fasse reconnaître sans hésitation, claire, précise : en cela consistent la clarté, la limpidité, la pureté du timbre.

Quant aux *consonnes* on devra bien les articuler. « Articuler », c'est mettre en relief tout les éléments des syllabes, au moyen d'une attaque nette des consonnes, et par suite des voyelles qui entrent dans leur composition. C'est donner, sans affectation, comme sans dureté, à chacun des éléments de la syllabe son énonciation régulière, entière, intelligible, ferme et cependant douce et moelleuse. Pour arriver à la perfection sur ce point, l'étude est nécessaire. Quand on sait bien articuler, la voix est toujours suffisante pour se faire entendre.

ARTICLE 3. — QUALITÉS RYTHMIQUES DE LA SYLLABE.

§ 1. — Durée ou poids des syllabes isolées.

58. — Il ne s'agit pas ici, bien entendu, de la quantité classique, basée sur la différence artificielle des longues et des brèves. « Le latin de l'âge d'or est un parler admirable mais factice, œuvre des grammairiens et des lettrés grécisants, qui n'a jamais été la langue du peuple » (1). Aussi serions-nous tenté, si nous avions un parti à prendre, de nous ranger avec ceux qui croient que la *prose latine usuelle* n'a jamais tenu compte de la quantité; de tout temps, elle aurait compté les syllabes sans prendre garde aux nuances imperceptibles de durée qui existent entre elles par le fait de leur composition, de leur poids matériel ou même de leur place dans le mot.

59. — Ce fait, qui peut être discutable pour l'ère classique, ne l'est plus pour l'époque grégorienne, où le principe de l'accent a triomphé de celui de la quantité.

A cette époque, et plus tôt, il se produisait dans la prononciation le même phénomène qui se constate dans toutes les versifications où l'on compte les syllabes sans les peser. M. Guyau l'a fort bien senti, et exprimé dans ses *Problèmes de l'Esthétique moderne contemporaine* (p. 184), en ce qui concerne le vers alexandrin français : « L'alexandrin, type du vers français, repose sur cette loi, que si l'on fait entendre douze syllabes, les unes *brèves*, les autres *longues*, une sorte de moyenne s'établit entre leur quantité devenue incertaine aujourd'hui ; elles se compensent l'une l'autre, elles se corrigent ; après avoir défilé devant l'oreille de leur pas sonore, les unes en courant, les autres avec une démarche plus grave, elles laissent l'impression de douze individualités distinctes, sur lesquelles on peut compter également pour composer le bataillon sacré des vers. Cette assimilation des syllabes les unes aux autres ressemble un peu à ce qu'on appelle en musique le

(1) SALOMON REINACH. *Grammaire latine*, p. 333.

tempérament, avec cette différence que c'est la durée et non la hauteur des sons qui est ainsi tempérée ».

Si en francais, où les syllabes sont sensiblement plus longues les unes que les autres, le *tempérament quantitatif* s'établit avec tant de facilité, combien plus dans le latin liturgique où les différences de durée sont moins sensibles.

Examinons d'ailleurs d'un peu près le *poids naturel* des syllabes et nous verrons que les différences sont très légères.

A. Poids naturel des syllabes *nues*.

60. — D'abord toutes les *voyelles* sont de même durée ; elles ont perdu la quantité qu'elles avaient dans le latin classique : le *timbre* seul les a distinguées pendant quelques siècles ; aujourd'hui à Rome, chaque voyelle n'a plus qu'un seul timbre.

Les syllabes *nues* sont donc toutes égales entre elles ; il faut le même temps pour émettre la voyelle la plus grêle i et la plus grave u (=ou).

Quant aux consonnes qui revêtent les voyelles, elles ne modifient pas sérieusement leur valeur.

B. Poids naturel des syllabes *consonnantes*.

61. — Si les consonnes *précèdent* les voyelles — syllabes *consonnantes* — la modification est nulle ou à peu près : la poésie elle-même, si délicate, si attentive sur ce point, n'allonge jamais une voyelle pour ce fait. Par exemple, ŏ est bref dans tous les cas suivants :

Ŏriens, rŏ-go, trŏ-phaeum, strŏ-pha (1).

62. — Denys d'Halicarnasse, il est vrai, fait une remarque qui semble, à première vue, contredire cette doctrine. Après avoir dit,

(1) La raison en est — nous l'empruntons au *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-arts* — que « le son de la voyelle doit frapper simultanément avec le temps... que comporte la note correspondant avec la syllabe ; donc si l'initiale de la voyelle est une consonne, cette consonne doit nécessairement être anticipée, précaution sans laquelle la voyelle frapperait après le temps, altèrerait le rythme musical, le rendant indécis ».

comme nous, que la poésie métrique considère comme brèves les quatre syllabes ὁ̆, ῥό̆, τρό̆, στρό̆ des mots ὁ̆δό̆ς, ῥό̆δος, τρό̆πος, στρό̆φος, sans tenir compte de l'accumulation des consonnes au début des mots, cet auteur ajoute qu' « au point de vue du débit oratoire, il n'en saurait être de même, et par le fait, la syllabe στρό demande plus de temps pour être prononcée que la syllabe ὁ » (1).

Soit. Mais pour maintenir à la lettre la théorie de Denys, il faudrait admettre quatre durées différentes, de plus en plus longues, pour les quatre premières syllabes de ces mots. Et la question est de savoir si cet allongement progressif augmente assez sensiblement les syllabes pour que le tempérament qui les ramène à une sorte d'égalité n'ait plus lieu de s'exercer.

Or, ce résultat paraît impossible, puisque la poésie, si prompte à profiter des moindres parcelles de temps pour doubler les voyelles, n'arrive pas, dans les mots de cette sorte, à modifier la quantité des syllabes. Il reste donc que l'allongement indiqué par Denys n'est qu'une nuance légère, qui provient du poids matériel de la syllabe, ne change pas de façon appréciable sa quantité naturelle, et laisse prise entière à l'égalisation tempérée des syllabes.

63. — Les enseignements de la phonologie moderne sont conformes à ces appréciations. « Il ne faut accorder aux consonnes que le temps indispensable à la netteté de leur articulation. Les consonnes ne doivent jamais être indûment prolongées. C'est uniquement au son de la voyelle qu'appartiennent tous les accents, *tous les temps du rythme*... Si la syllabe débute par une consonne, celle-ci doit-être articulée dans l'instant très court qui précède le premier temps de la voyelle ». Cet « instant très court » est dit plus loin par l'auteur « un instant infinitésimal ». Et enfin : « Ayez toujours présent à l'esprit que, dans le chant, c'est le *son de la voyelle* qui a droit à la durée. Les consonnes ne doivent empiéter que le moins possible sur cette durée, et ne jamais s'approprier une note si courte soit-elle » (2).

(1) DENYS D'HALICARNASSE, *De la disposition des mots*, XV. — Cf. E. BAUDAT, *Etude sur Denys d'Halicarnasse*, pp. 52-53.

(2) W. A. AIKIN, *La phonologie de la Prononciation latine* (*Revue Grégorienne*, 1913, p. 117-118).

En d'autres termes, ces consonnes précèdent les voyelles d'un éclair de temps; elles sont un simple frottement des organes, qui n'allonge pas la syllabe. En définitive, il ne faut pas plus de temps pour prononcer *levavi* que pour dire *e, a, i;* les consonnes sont donc à négliger dans l'évaluation de la durée.

Comme on l'a très bien dit, les voyelles sont des *positions,* et les consonnes, des *mouvements.*

C. Poids naturel des syllabes *closes*.

64. — Dans le cas de syllabes *closes,* le *tempérament quantitatif* a lieu de s'exercer plus activement qu'à l'occasion des syllabes consonnantes. Par exemple pour prononcer *adjunxerunt flammam ferrumque,* il faudra un peu plus de temps que pour *mihi tibique canat,* parce que les trois premiers mots sont composés presque exclusivement de syllabes *closes,* les trois autres de syllabes simplement *consonnantes.* En effet, l'émission de la consonne finale produit un arrière son, une légère résonnance buccale qui ne peut se faire sans une petite prolongation. Pour s'en convaincre, il suffit de prononcer

at (= *at*[e]); *am* (= *am*[e]).

Toutefois, même ici, cette prolongation est de trop peu d'importance pour doubler la syllabe; elle se perd, se fond au milieu des autres syllabes, et, dans la phrase chantée, il s'établit entre toutes une durée moyenne qui permet de les considérer et de les percevoir toutes comme approximativement égales en durée. Ce qui le prouve bien, c'est que des mots ou très lourds ou très légers, formant un *cursus* tonique (*planus* par exemple), comptent également pour cinq syllabes, qu'ils soient formés de syllabes closes ou de syllabes *consonnantes :*

po-*ténter infúndat,* pie-*táte devótum,*
consolati-*óne gaudére,* pec-*cáta vitémus.*

D. Liquescentes grégoriennes.

65. — Il arrive parfois cependant que l'articulation large, distincte, exigée par le chant, détermine un allongement très sensible de la résonnance buccale des consonnes à la fin des

syllabes. Cette résonnance devient alors une vraie note, de la valeur d'un temps, note sourde, voilée, semi-vocale, exprimée dans la mélodie : d'où les groupes *liquescents* ou *semi-vocaux*. Cette fois, le tempérament, au lieu de réduire la note, la dilate, l'élargit jusqu'à lui donner une valeur réelle d'un temps. Nous aurons à parler de ce phénomène, de sa notation, de son exécution, d'une manière toute spéciale.

66. — Tout ce que nous venons de dire regarde les syllabes *isolées*, étudiées à part. Mais les syllabes n'existent pas pour elles-mêmes ; elles sont destinées à entrer dans la composition du mot et de la phrase ; c'est là seulement qu'elles jouissent de leur véritable physionomie : elles subissent alors des nuances multiples. d'accélération ou de retard (agogique), auxquelles elles se prêtent volontiers, mais sans que jamais soit détruite cependant cette égalité fondamentale qui leur est propre, et qui est à la base du système rythmique grégorien.

Il sera traité au chapitre VI de la *durée des syllabes groupées en mots*.

§ 2. — Intensité et mélodie des syllabes.

67. — Par elles-mêmes, les syllabes n'ont pas d'*intensité* propre, sinon celle que possède tout *ictus individuel*, tout *temps premier*. Cette intensité dépend de la place des syllabes dans le mot et dans la phrase.

De même, les syllabes n'ont pas par elles-mêmes de *mélodie* propre. La hauteur mélodique de chaque syllabe dépend de sa place dans le mot et dans la phrase.

De tout ceci il sera parlé dans la suite.

EXERCICE I.

Voyelles.

68. — Cet exercice (1) a pour but de procurer une parfaite prononciation des *voyelles ;* en conséquence, le professeur veillera tout d'abord et presque exclusivement à cette prononciation.

(1) Dans notre Premier Volume, nous avons donné les exercices en deux notations — carrée et moderne — ; ici, afin de gagner de la place et de *faciliter le développement des lignes chironomiques*, nous emploierons seulement la notation moderne, ce qui n'implique nullement notre préférence pour cette notation.

Mouvement ad libitum. — Etudier une à une chaque voyelle, lentement, en la répétant autant qu'il sera nécessaire ; ne quitter une voyelle, pour passer à la suivante, que lorsque l'émission très pure de la première sera acquise ; ainsi pour toutes les autres.

Alors seulement on chantera cet exercice avec la chironomie et les nuances indiquées.

Chironomie : une arsis, deux thésis. La première note de l'arsis, quoique la plus forte de chaque incise, sera attaquée avec douceur, netteté ; le *decrescendo* suivra, délicatement nuancé, le tout très lié.

Lorsque l'élève sera bien maître de cet exercice — prononciation, solfège, chironomie, dynamie — le professeur pourra demander un léger *crescendo* d'intensité au début de chaque incise, en montant, le point culminant serait sur le *ré*, huitième incise, puis un *decrescendo* bien conduit en descendant.

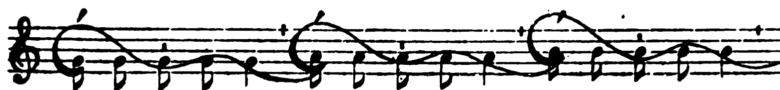
Le mouvement général est marqué en tête de l'exercice.

On relira avec avantage les instructions pratiques sur la chironomie et la dynamie des exercices (Premier Volume, p. 183-185).
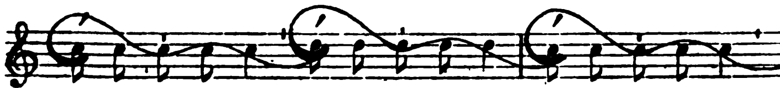
(M.M. ♪ = 132 à 150.)



1. a e i o u, a e i o u. a e i o u,
2. u o i e a, u o i e a, u o i e a,
3. i e a o u, i e a o u, i e a o u,



1 a e i o u, a e i o u, a e i o u,
2. u o i e a, u o i e a, u o i e a,
3. i e a o u, i e a o u, i e a o u,



1. a e i o u, a e i o u, a e i o u,
2. u o i e a, u o i e a, u o i e a,
3. i e a o u, i e a o u. i e a o u,

1. a e i o u. a e i o u, a e i o u,
2. u o i e a. u o i e a, u o i e a,
3. i e a o u, i e a o u, i e a o u,

1. a e i o u, a e i o u, a e i o u.
2. u o i e a, u o i e a, u o i e a.
3. i e a o u, i e a o u, i e a o u.

EXERCICE II.

Voyelles.

69. — Cet exercice n'est que la répétition du précédent sous une forme *chironomique* et *dynamique* un peu différente :

Chironomie : deux arsis, une thésis.

Intensité : son point le plus fort sera sur la deuxième arsis. Comme dans l'exercice précédent, le professeur pourra demander un léger *crescendo* d'incise en incise jusqu'à l'incise la plus élevée, puis un *decrescendo* jusqu'à l'incise finale.

(M.M. ♪ = 132 à 150.)

1. a e i o u, a e i o u, a e i o u,
2. u o i e a, u o i e a, u o i e a,
3. i e a o u, i e a o u, i e a o u,

1. a e i o u, a e i o u, a e i o u,
2. u o i e a, u o i e a, u o i e a,
3. i e a o u, i e a o u, i e a o u,



1. a e i o u. a e i o u, a e i o u,
2. u o i e a, u o i e a, u o i e a,
3. i e a o u, i e a o u, i e a o u,



1. a e i o u, a e i o u, a e i o u,
2. u o i e a, u o i e a, u o i e a,
3. i e a o u, i e a o u, i e a o u,



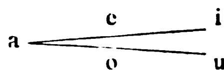
1. a e i o u, a e i o u, a e i o u.
2. u o i e a, u o i e a, u o i e a.
3. i e a o u, i e a o u, i e a o u.

Exercice III.

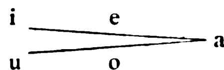
Voyelles et consonnes.

70. — *Disposition des voyelles :* elle répond à la gradation des sons indiquée ci-dessus, n° 47.

D'abord ligne 1 et 2, en ce sens :



puis ligne 3 et 4, en sens inverse :



71. — *Disposition des consonnes :*

1° D'abord les consonnes qui se prononcent comme en français :
soit 4 *Dentales :* **d, r, l, n**, au début des mots;

puis 5 *Labiales* { 2 *labiodentales :* **f, v.**
3 *bilabiales :* **p, b, m**, au début des mots.

2° Consonnes qui, en latin, ont plusieurs prononciations :

c { **c = k** devant **a, o, u,** et devant une consonne :
cado, cogito, cupio, credo;
c = tch devant **e, i, y, ae, oe** :
cedo = tchèdo,
cibus = tchibus,
cymbalum = tchimbalum,
Caecilia = tchè-tchilia,
caelum = tchèlum.

g { **g** dur (comme dans le français *gant*) devant **a, o, u,** et devant une consonne :
galea, Gothi, gula, gladius, gloria, gratia ;
g = dj devant **e, i, y** :
agere = a-djè-rè,
agilis = a-dji-lis,
gymnasium = djy-mnasium,
gyrus = djy-rus.

Pour les autres consonnes et autres détails se reporter au Résumé pratique ci-dessus, n° 56.

On relira avec profit ce qui a été dit plus haut sur la prononciation de ces diverses consonnes, gutturales, dentales, etc.

Le professeur s'attachera très spécialement à faire remarquer à l'élève *la région de la bouche* où se produisent les consonnes ; il en résultera pour l'élève une facilité plus grande, et une intelligence plus parfaite de ce qu'on exige de lui.

Ces exercices sur les voyelles et les consonnes pourront être chantés soit horizontalement, soit verticalement ; l'ordre pourra même en être modifié selon les besoins de l'élève.

Dans cet exercice, comme dans les précédents et le suivant, nous n'avons mis les signes d'intensité que sur les incises de la première ligne, pour permettre à la chironomie de ressortir davantage. Mais il est bien entendu que la dynamie reste la même dans chacune des incises, avec le léger *crescendo* en montant, et le léger *decrescendo* en descendant, dont il est question aux n°s 68 et 69.

Voyelles	á e i,	á e i,	á e i	á e i,	á e i	á e i,	á e i,
	á o u,	á o u,	á o u,	á o u,	á o u.	á o u	á o u.
	í e a,	í e a,	í e a,	í e a,	í e a.	í e a.	í e a.
	ú o a,	ú o a,	ú o a,	ú o a,	ú o a,	ú o a	ú o a,
Consonnes							
Quatre Dentales **d, r, l, n.**	dá - de - di,	rá - re - ri,	lá - le - li,	ná - ne - ni,	dá - de - di,	rá - re - ri,	lá - le - li,
	dá - do - du,	rá - ro - ru,	lá - lo - lu,	ná - no - nu,	dá - do - du,	rá - ro - ru,	lá - lo - lu,
	dí - de - da,	rí - re - ra,	lí - le - la,	ní - ne - na,	dí - de - da,	rí - re - ra,	lí - le - la,
	dú - do - da,	rú - ro - ra,	lú - lo - la,	nú - no - na,	dú - do - da,	rú - ro - ra,	lú - lo - la,
Deux Labiodentales **f, v.**	fá - fe - fi,	vá - ve - vi,	fá - fe - fi,	vá - ve - vi,	fá - fe - fi,	vá - ve - vi,	fá - fe - fi,
	fá - fo - fu,	vá - vo - vu,	fá - fo - fu,	vá - vo - vu,	fá - fo - fu,	vá - vo - vu,	fá - fo - fu,
	fí - fe - fa,	ví - ve - va,	fí - fe - fa,	ví - ve - va,	fí - fe - fa,	ví - ve - va,	fí - fe - fa,
	fú - fo - fa,	vú - vo - va,	fú - fo - fa,	vú - vo - va,	fú - fo - fa,	vú - vo - va,	fú - fo - fa,
Trois Bilabiales **p, b, m.**	pá - pe - pi,	bá - be - bi,	má - me - mi.	pá - pe - pi,	bá - be - bi,	má - me - mi,	pá - pe - pi,
	pá - po - pu,	bá - bo - bu,	má - mo - mu,	pá - po - pu,	bá - bo - bu,	má - mo - mu,	pá - po - pu,
	pí - pe - pa,	bí - be - ba,	mí - me - ma,	pí - pe - pa,	bí - be - ba,	mí - me - ma,	pí - pe - pa,
	pú - po - pa,	bú - bo - ba,	mú - mo - ma,	pú - po - pa,	bú - bo - ba,	mú - mo - ma,	pú - po - pa,
Gutturale **c = k**	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu,
	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca,
c = tch	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,
	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,
Gutturale **g** dur	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu,
	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga,
g = dj	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,
	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,

Voyelles	á e i.	á e i.	á e i.	á e i.	á e i.	á e i.
	á o u,	á o u.	á o u.	á o u,	á o u,	á o u.
	í e a,	í e a,	í e a,	í e a,	í e a,	í e a.
	ú o a,	ú o a,	ú o a.	ú o a,	ú o a.	u o a.
Consonnes						
Quatre Dentales **d, r, l, n.**	ná - ne - ni,	dá - de - di,	rá - re - ri,	lá - le - li,	ná - ne - ni,	dá - de - di.
	ná - no - nu,	dá - do - du,	rá - ro - ru,	lá - lo - lu,	ná - no - nu,	dá - do - du.
	ní - ne - na,	dí - de - da,	rí - re - ra,	lí - le - la,	ní - ne - na,	dí - de - da.
	nú - no - na,	dú - do - da,	rú - ro - ra,	lú - lo - la,	nú - no - na,	dú - do - da.
Deux Labiodentales **f, v.**	vá - ve - vi,	fá - fe - fi,	vá - ve - vi,	fá - fe - fi,	vá - ve - vi,	fá - fe - fi.
	vá - vo - vu,	fá - fo - fu,	vá - vo - vu,	fá - fo - fu,	vá - vo - vu,	fá - fo - fu.
	ví - ve - va,	fí - fe - fa,	ví - ve - va,	fí - fe - fa,	ví - ve - va,	fí - fe - fa.
	vú - vo - va,	fú - fo - fa,	vú - vo - va,	fú - fo - fa,	vú - vo - va,	fú - fo - fa.
Trois Bilabiales **p, b, m.**	pá - pe - pi,	bá - be - bi,	má - me - mi,	pá - pe - pi,	bá - be - bi,	má - me - mi.
	pá - po - pu,	bá - bo - bu,	má - mo - mu,	pá - po - pu,	bá - bo - bu,	má - mo - mu.
	pí - pe - pa,	bí - be - ba,	mí - me - ma,	pí - pe - pa,	bí - be - ba,	mí - me - ma.
	pú - po - pa,	bú - bo - ba,	mú - mo - ma,	pú - po - pa,	bú - bo - ba,	mú - mo - ma.
Gutturale **c = k.**	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu.
	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca.
c = tch.	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy.
	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ.
Gutturale **g** dur	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu.
	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga.
g = dj.	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy.
	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy.

EXERCICE IV. — **Voyelles et consonnes.**

72. — Cet exercice n'est autre que l'exercice x du Premier Volume du *N. M. G.*, p. 187, avec adaptation spéciale des voyelles et des consonnes.

La disposition est sensiblement la même que dans l'exercice précédent :

1re incise — gradation des voyelles déjà connue : **a, e, i, o, u**;

2e incise — gradation du son le plus grêle au son le plus grave : **i, e, a, o, u**;

3e incise — au contraire, gradation du son le plus grave au plus grêle : **u, o, a, e, i**, et ainsi pour tout l'exercice.

La classification des consonnes est connue.

	á e i o u,	**í e a o u,**	**ú o a e i,**	**á e i o u,**
Dentales **d, r, l, n.**	dá - de - di - do - du,	dí - de - da - do - du,	dú - do - da - de - di,	dá - de - di - do - du,
	rá - re - ri - ro - ru,	rí - re - ra - ro - ru,	rú - ro - ra - re - ri,	rá - re - ri - ro - ru,
	lá - le - li - lo - lu,	lí - le - la - lo - lu,	lú - lo - la - le - li,	lá - le - li - lo - lu,
	ná - ne - ni - no - nu,	ní - ne - na - no - nu,	nú - no - na - ne - ni,	ná - ne - ni - no - nu,
Labiodentales **f, v.**	fá - fe - fi - fo - fu,	fí - fe - fa - fo - fu,	fú - fo - fa - fe - fi,	fá - fe - fi - fo - fu,
	vá - ve - vi - vo - vu,	ví - ve - va - vo - vu,	vú - vo - va - ve - vi,	vá - ve - vi - vo - vu,
Bilabiales **p, b, m.**	pá - pe - pi - po - pu,	pí - pe - pa - po - pu,	pú - po - pa - pe - pi,	pá - pe - pi - po - pu,
	bá - be - bi - bo - bu,	bí - be - ba - bo - bu,	bú - bo - ba - be - bi,	bá - be - bi - bo - bu,
	ma- me- mi - mo- mu,	mí - me- ma- mo- mu,	mú- mo- ma - me - mi,	má- me- mi- mo- mu,
Gutturale **c = k.**	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,
c = tch.	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,
Gutturale **g** dur.	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,
g = dj.	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,

Voyelles	á e i.	á e i.	á e i.	á e i.	á e i.	á e i.
	á o u.	á o u.	á o u.	á o u.	á o u.	á o u.
	í e a.	í e a.	í e a.	í e a.	í e a.	í e a.
	ú o a.	ú o a.	ú o a.	ú o a.	ú o a.	u o a.
Consonnes						
Quatre Dentales **d, r, l, n.**	ná - ne - ni,	dá - de - di,	rá - re - ri,	lá - le - li,	ná - ne - ni,	dá - de - di.
	ná - no - nu,	dá - do - du,	rá - ro - ru,	lá - lo - lu,	ná - no - nu,	dá - do - du.
	ní - ne - na,	dí - de - da,	rí - re - ra,	lí - le - la,	ní - ne - na,	dí - de - da.
	nú - no - na,	dú - do - da,	rú - ro - ra,	lú - lo - la,	nú - no - na,	dú - do - da.
Deux Labiodentales **f, v.**	vá - ve - vi,	fá - fe - fi,	vá - ve - vi,	fá - fe - fi,	vá - ve - vi,	fá - fe - fi.
	vá - vo - vu,	fá - fo - fu,	vá - vo - vu,	fá - fo - fu,	vá - vo - vu,	fá - fo - fu.
	ví - ve - va,	fí - fe - fa,	ví - ve - va,	fí - fe - fa,	ví - ve - va,	fí - fe - fa.
	vú - vo - va,	fú - fo - fa,	vú - vo - va,	fú - fo - fa,	vú - vo - va,	fú - fo - fa.
Trois Bilabiales **p, b, m.**	pá - pe - pi,	bá - be - bi,	má - me - mi,	pá - pe - pi,	bá - be - bi,	má - me - mi.
	pá - po - pu,	bá - bo - bu,	má - mo - mu,	pá - po - pu,	bá - bo - bu,	má - mo - mu.
	pí - pe - pa,	bí - be - ba,	mí - me - ma,	pí - pe - pa,	bí - be - ba,	mí - me - ma.
	pú - po - pa,	bú - bo - ba,	mú - mo - ma,	pú - po - pa,	bú - bo - ba,	mú - mo - ma.
Gutturale **c = k.**	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu.
	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca.
c = tch.	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy.
	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ.
Gutturale **g** dur	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu.
	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga.
g = dj.	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy.
	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy.

Exercice IV. — **Voyelles et consonnes.**

72. — Cet exercice n'est autre que l'exercice x du Premier Volume du *N. M. G.*, p. 187, avec adaptation spéciale des voyelles et des consonnes.

La disposition est sensiblement la même que dans l'exercice précédent :

1re incise — gradation des voyelles déjà connue : **a, e, i, o, u**;

2e incise — gradation du son le plus grêle au son le plus grave : **i, e, a, o, u**;

3e incise — au contraire, gradation du son le plus grave au plus grêle : **u, o, a, e, i**, et ainsi pour tout l'exercice.

La classification des consonnes est connue.

	á e i o u,	**í e a o u,**	**ú o a e i,**	**á e i o u,**
Dentales **d, r, l, n.**	dá - de - di - do - du,	dí - de - da - do - du,	dú - do - da - de - di,	dá - de - di - do - du,
	rá - re - ri - ro - ru,	rí - re - ra - ro - ru,	rú - ro - ra - re - ri,	rá - re - ri - ro - ru,
	lá - le - li - lo - lu,	lí - le - la - lo - lu,	lú - lo - la - le - li,	lá - le - li - lo - lu,
	ná - né - ni - no - nu,	ní - ne - na - no - nu,	nú - no - na - ne - ni,	ná - ne - ni - no - nu,
Labiodentales **f, v.**	fá - fe - fi - fo - fu,	fí - fe - fa - fo - fu,	fú - fo - fa - fe - fi,	fá - fe - fi - fo - fu,
	vá - ve - vi - vo - vu,	ví - ve - va - vo - vu,	vú - vo - va - ve - vi,	vá - ve - vi - vo - vu,
Bilabiales **p, b, m.**	pá - pe - pi - po - pu,	pí - pe - pa - po - pu,	pú - po - pa - pe - pi,	pá - pe - pi - po - pu,
	bá - be - bi - bo - bu,	bí - be - ba - bo - bu,	bú - bo - ba - be - bi,	bá - be - bi - bo - bu,
	ma- me- mi - mo - mu,	mí - me- ma- mo- mu,	mú- mo - ma - me - mi,	má- me- mi- mo- mu,
Gutturale **c** = **k.**	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,
c = tch.	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,
Gutturale **g** dur.	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,
g = dj.	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,



	á e i o u,	á e i o u,	á e i o u,	í e a o u.
Dentales **d, r, l, n.**	dí - de - da - do - du,	dú - do - da - de - di,	dá - de - di - do - du,	dí - de - da - do - du,
	rí - re - ra - ro - ru,	rú - ro - ra - re - ri,	rá - re - ri - ro - ru,	rí - re - ra - ro - ru,
	lí - le - la - lo - lu,	lú - lo - la - le - li.	lá - le - li - lo - lu,	lí - le - la - lo - lu,
	ní - ne - na - no - nu,	nú - no - na - ne - ni,	ná - ne - ni - no - nu,	ní - ne - na - no - nu,
Labiodentales **f, v.**	fí - fe - fa - fo - fu,	fú - fo - fa - fe - fi,	fá - fe - fi - fo - fu,	fí - fe - fa - fo - fu,
	ví - ve - va - vo - vu,	vú - vo - va - ve - vi;	vá - ve - vi - vo - vu,	ví - ve - va - vo - vu,
Bilabiales **p, b, m.**	pí - pe - pa - po - pu,	pú - po - pa - pe - pi,	pá - pe - pi - po - pu,	pí - pe - pa - po - pu,
	bí - be - ba - bo - bu,	bú - bo - ba - be - bi,	bá - be - bi - bo - bu,	bí - be - ba - bo - bu,
	mí - me - ma - mo - mu,	mú - mo - ma - me - mi,	má - me - mi - mo - mu,	mí - me - ma - mo - mu,
Gutturale **c = k.**	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,
c = tch.	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,
Gutturale **g** dur.	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,
g = dj.	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,



	ú o a e i,	á e i o u,	í e a o u,	ú o a e i.
Dentales **d, r, l, n.**	dú - do - da - de - di,	dá - de - di - do - du,	dí - de - da - do - du,	dú - do - da - de - di.
	rú - ro - ra - re - ri,	rá - re - ri - ro - ru,	rí - re - ra - ro - ru,	rú - ro - ra - re - ri,
	lú - lo - la - le - li,	lá - le - li - lo - lu,	lí - le - la - lo - lu,	lú - lo - la - le - li,
	nú - no - na - ne - ni	ná - ne - ni - no - nu,	ní - ne - na - no - nu,	nú - no - na - ne - ni,

Labiodentales f, v.	fú - fo - fa - fe - fi,	fá - fe - fi - fo - fu,	fí - fe - fa - fo - fu,	fú - fo - fa - fe - fi,
	vú - vo - va - ve - vi,	vá - ve - vi - vo - vu,	ví - ve - va - vo - vu,	vú - vo - va - ve - vi,
Bilabiales p, b, m.	pú - po - pa - pe - pi,	pá - pe - pi - po - pu,	pí - pe - pa - po - pu,	pú - po - pa - pe - pi,
	bú - bo - ba - be - bi,	bá - be - bi - bo - bu,	bí - be - ba - bo - bu,	bú - bo - ba - be - bi,
	mú - mo - ma - me - mi,	má - me - mi - mo - mu,	mí - me - ma - mo - mu,	mú - mo - ma - me - mi,
Gutturale **c = k.**	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,
c = tch.	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,
Gutturale **g** dur.	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,
g = dj.	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,
	á e i o u,	í e a o u,	ú o a e i,	á e i o u.
Dentales d, r, l, n.	dá - de - di - do - du,	dí - de - da - do - du,	dú - do - da - de - di,	dá - de - di - do - du.
	rá - re - ri - ro - ru,	rí - re - ra - ro - ru,	rú - ro - ra - re - ri,	rá - re - ri - ro - ru.
	lá - le - li - lo - lu,	lí - le - la - lo - lu,	lú - lo - la - le - li,	lá - le - li - lo - lu.
	ná - ne - ni - no - nu,	ní - ne - na - no - nu,	nú - no - na - ne - ni	ná - ne - ni - no - nu.
Labiodentales f, v.	fá - fe - fi - fo - fu,	fí - fe - fa - fo - fu,	fú - fo - fa - fe - fi,	fá - fe - fi - fo - fu.
	vá - ve - vi - vo - vu,	ví - ve - va - vo - vu,	vú - vo - va - ve - vi,	vá - ve - vi - vo - vu.
Bilabiales p, b, m.	pá - pe - pi - po - pu,	pí - pe - pa - po - pu,	pú - po - pa - pe - pi,	pá - pe - pi - po - pu.
	bá - be - bi - bo - bu,	bí - be - ba - bo - bu,	bú - bo - ba - be - bi,	bá - be - bi - bo - bu.
	má - me - mi - mo - mu,	mí - me - ma - mo - mu,	mú - mo - ma - me - mi,	má - me - mi - mo - mu.
Gutturale **c = k.**	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca.
c = tch.	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ.
Gutturale **g** dur.	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga.
g = dj.	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi.

CHAPITRE III.

LE MOT LATIN ISOLÉ.

APERÇU SUR L'HISTOIRE DE L'ACCENTUATION LATINE.

ARTICLE 1. — FORMATION DES MOTS PAR L'ACCENTUATION.

73. — *Unité du mot, signe d'une idée.* — Des syllabes égales en durée, en intensité, en tonalité, toutes également frappées, comme des *temps premiers* (ou des *ictus individuels*), ne peuvent produire qu'une suite de sons juxtaposés, sans liaison, sans relation, sans vie, *sans rythme.*

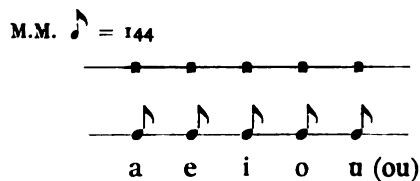


Fig. 1.

Pour faire cesser cette suite monotone de temps premiers syllabiques, il faut réunir les syllabes afin d'en former des mots et des rythmes.

Des syllabes quelconques associées entre elles pourraient, à la rigueur, s'organiser en rythmes.

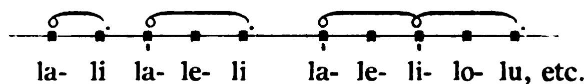


Fig. 2.

Mais elles ne formeront un *mot* que si elles expriment une *idée :* le mot est le signe d'une idée.

L'idée est *une ;* le mot, son signe, doit lui aussi, être *un.*

Comment se réalise cette unité quand le mot est *dit* ou *chanté?* Par *l'accentuation.*

74. — *Unité du mot par l'accentuation.* — Par ce terme général, accentuation, il faut comprendre tout ce qui contribue à la formation, à l'unité, à la vie du mot :

a) sa mélodie,
b) son intensité,
c) sa durée,
d) son rythme.

Il est en effet impossible à la voix humaine de s'exprimer dans une langue quelconque, ancienne ou moderne, littéraire ou vulgaire, sans émettre des sons relativement *hauts* ou *graves*, *forts* ou *faibles*, *longs* ou *brefs*, dont l'ensemble, harmonieusement disposé et *informé* par le *rythme* (arsis-thésis), constitue le mot et son accentuation.

Si, à ces quatre phénomènes, *mélodie*, *intensité*, *durée*, *rythme*, on joint le *timbre*, qui est leur *substratum*, on reconnaîtra dans cette énumération les *cinq ordres* qui président à l'organisation des sons *parlés*, comme ils président à celle des sons *vocalisés* (Cf. *N. M.* I, p. 29-30).

Dans cet ouvrage, nous n'avons naturellement à nous occuper que du latin. Retracer brièvement l'historique de cette accentuation latine, montrer son développement et ses transformations depuis son origine jusqu'à son déclin, tel sera l'objet du présent chapitre. Mais auparavant, nous devons établir certaines distinctions et apporter quelques précisions de nature à éclairer tout ce qui va suivre.

ARTICLE 2. — NOTIONS PRÉLIMINAIRES A L'ÉTUDE DE L'ACCENTUATION LATINE.

§ 1. — Distinction entre *accent* et *accentuation*.

75. — Si l'accentuation comprend tous les effets que nous venons d'énumérer, cependant, dans un sens plus restreint, il faut dire que la nuance *mélodique* ou *intensive*, qui signale plus spécialement *l'une* des syllabes du mot, est ce qu'on appelle proprement *l'accent*. Mais comme cette nuance, particulière à *une* syllabe, a pratiquement une influence organisatrice sur tout le

corps du mot, et que cette influence en crée l'unité et lui donne la vie, il y a lieu de distinguer entre

a) l'accent, d'une part,

b) l'accentuation, de l'autre.

L'*accent* appartient à *une* syllabe du mot; la nature de cet accent, sa qualité, mélodique ou intensive, sera déterminée plus loin.

L'*accentuation* s'étend sur le *mot tout entier*, y compris, bien entendu, la syllabe accentuée; elle s'étend à la mélodie, à l'intensité, à la durée de toutes les syllabes, et sur cette accentuation le rythme vient finalement s'appuyer pour donner la vie au mot.

76. — Cette distinction n'est pas de nous; elle s'appuie sur les définitions des anciens grammairiens. Ceux-ci, quand ils parlent simplement de l'*accent*, de la syllabe accentuée, disent : *accentus acutus, syllaba acuta* etc..... ils ne signalent que la mélodie de cette syllabe privilégiée.

Mais s'ils parlent de l'action de cette syllabe accentuée sur tout le mot, ils disent avec une justesse parfaite : *accentus est velut anima vocis.* Comme l'âme est présente dans toutes les parties du corps humain, ainsi l'action de l'accent se fait sentir dans tout le corps du mot, dans toutes les syllabes : il les anime et les vivifie. C'est ce que dit clairement Pompeius dans un texte que nous aurons occasion de citer (1).

77. — Cette distinction est *réelle*. (2). Il ne suffit pas en effet, pour bien faire l'accent,

a) de le placer sur la syllabe accentuée,

b) de donner à cette syllabe la mélodie, la force, la durée qui lui appartiennent. Tout cela est bien, tout cela est nécessaire; mais s'en tenir là, serait détacher, *isoler* cette syllabe de ses

(1) SCHOELL, 77, XI. Voir à l'Appendice du ch. V, texte XI[e].

(2) Elle est assez importante pour être à la base de nos chapitres III, IV, V et VI :

Ch. III. — Histoire de l'accentuation latine.

Ch. IV. — Place de l'accent.

Ch. V. — Nature et qualités *matérielles* de l'accent latin : acuité, intensité, durée de la syllabe accentuée.

Ch. VI. — Qualités *spirituelles* de l'accent latin, son influence sur le mot entier : soit, *accentuation du mot*, son acuité, son intensité, sa durée et enfin son *rythme*.

voisines, et manquer l'effet. Il faut encore que cet accent central pénètre de sa vie toutes les syllabes qui lui sont subordonnées; et pour cela il est nécessaire que les syllabes *prétoniques* en préparent l'émission, que les *postoniques* en soient comme la suite, la fin, l'expiration.

L'accentuation n'est bonne, elle n'obtient l'animation, l'unité des éléments du mot, que si l'accent, bien fait, uni au rythme et informé par lui, atteint tous ses effets :

a) effets *préparatoires* sur les syllabes *prétoniques*, toutes en fonction de l'accent auquel elles conduisent;

b) effets *toniques* proprement dits, sur la syllabe accentuée : acuité, intensité, élan rythmique;

c) effets *postoniques*, c'est-à-dire : décroissance mélodique, intensive et repos rythmique.

Tout cela sera expliqué dans les chapitres qui vont suivre.

§ 2. — Notions générales sur l'*accent* proprement dit.

A. *Accent mélodique et accent intensif.*

78. — La nature de l'accent n'est pas identique dans toutes les langues; bien plus, pour une même langue, elle peut varier suivant les époques. En effet, l'histoire de l'accent depuis les siècles les plus reculés révèle l'existence

a) d'accents purement *mélodiques*,

b) — — *intensifs*,

c) — à la fois *mélodiques* et *intensifs*, qui se réunissent sur la même syllabe.

C'est donc avec raison que les auteurs modernes distinguent soigneusement :

a) l'*accent de hauteur*, qui est l'accent mélodique ou musical, le *ton* comme ils l'appellent,

b) et l'accent d'*intensité* (1).

Cette distinction est importante lorsqu'on veut retracer l'histoire des modifications subies au cours des siècles par l'accent latin.

(1) Voici quelques textes des auteurs modernes sur le mot *accent*, et sur la distinction du *ton* et de l'*intensité*.

« On entend par *accent* (accentus, προσῳδία) la nuance d'*intensité* ou de *tonalité* qui détache plus ou moins énergiquement une syllabe sur l'ensemble du mot...

Quand il s'agit de la *nature* de l'accent, les ordres *mélodique* et *intensif* sont sans contredit les plus influents.

B. *L'accent et la durée.*

79. — Quant à la *durée,* c'est-à-dire la longueur, son rôle sur la syllabe accentuée elle-même est, dans les langues antiques, presque nul. L'histoire ne nous parle pas d'accents longs, de deux temps, pas même dans les langues à quantité conventionnelle, le grec et le latin classique par exemple ; dans ces sortes d'idiomes, si l'accent, ou *ton,* se pose sur une syllabe longue, il n'en occupe que la moitié. Pour rencontrer des accents qui *tendent* à la longueur, il faut descendre jusqu'à l'époque qui voit naître les *langues romanes ;* et, même alors, l'accent ne s'élargit pas

L'accent est dit d'*intensité* (expiratoire), quand la syllabe accentuée est *criée*, c'est-à-dire articulée avec plus d'effort que les autres ; il est dit de *tonalité* (tonique, chromatique, musical), quand elle est chantée sur un ton plus haut, soit une tierce, une quinte au maximum ». VICTOR HENRY. *Précis de grammaire comparée du grec et du latin*, p. 96.

VENDRYES, dans ses *Recherches sur l'histoire de l'intensité initiale*, p. 9, distingue les deux accents. Dans son travail, il « réservera le nom d'*accent* à *l'accent d'intensité* (effort musculaire), et celui de *ton* à l'*accent de hauteur* (élévation de la voix) ».

« L'étymologie, dit F. BAUDRY, suffirait à nous apprendre que l'accent antique ne consistait pas, comme le nôtre, en une simple insistance de la voix, et qu'il *se marquait par une véritable modulation musicale. Accentus* vient de *canere.* De même, l'expression de τόνος, par laquelle les grammairiens grecs désignent l'accent, signifie proprement la tension des cordes de la lyre, ayant pour effet de donner une note plus ou moins élevée dans l'échelle de la gamme. Le nom sanscrit de l'accent aigu, *udâtta* (élevé), implique la même idée ». *Grammaire comparée des langues classiques*, p. 24.

« L'accent, dit M. L. HAVET, jusqu'au temps des premiers empereurs, était de nature purement mélodique, etc. ». *Métrique*, p. 231.

M. Havet, de même que M. Vendryes, (*l. c.*, p. 41), réserve le mot *accent* uniquement pour le *ton*, pour l'accent musical, tellement c'est l'accent par essence.

« Les anciens déclarent qu'en grec et en latin la syllabe accentuée était une syllabe plus aiguë, se prononçait avec une note musicale plus élevée. Voilà une différence essentielle entre la prononciation des anciens et celle des modernes. Le mélange de syllabes plus fortes et plus faibles constitue l'accentuation moderne, le mélange de syllabes plus aiguës et plus graves constitue l'accentuation antique. Nous insistons sur ce point, sans lequel on ne peut expliquer le système de l'accentuation latine, ni bien comprendre les principes de la versification ancienne ». WEIL et BENLOEW, *Théorie générale de l'accentuation*, p. 4-5. (Cf. même page 4, une note sur l'accent dans la langue française).

jusqu'à *doubler* la durée des syllabes dont il s'empare. Par là on peut déjà entrevoir que, par nature, l'accent est plutôt *bref*.

La *durée* aura sans doute aussi son rôle spécial *(mora vocis)* dans la formation du mot, ou plutôt du *rythme du mot;* ce qu'il faut souligner, c'est qu'elle affectera surtout, non pas l'accent, mais la *syllabe finale*, thésis du mot, repos du rythme. N'anticipons pas.

§ 3. — Jeux et rapports des trois phénomènes sonores — acuité, force, durée ou quantité — dans les divers idiomes.

80. — Avant de retracer brièvement l'histoire de l'accent latin, et afin de la bien comprendre, il est nécessaire de se rappeler les principes qui ont été exposés dans notre Premier Volume sur l'indépendance foncière de ces trois ordres, de ces trois phénomènes sonores, durée, acuité et force (1).

On peut les résumer ainsi :

a) La *durée* a une affinité réelle avec l'ordre purement rythmique : élan et repos; la *brièveté* appartient à l'élan, la *longueur* au repos. La durée est entièrement indépendante de la *mélodie* comme de la *force*.

b) La *mélodie* est complètement indépendante de la *force*.

c) La *force* peut à son gré s'affirmer sur un son aigu ou sur un son grave.

L'*acuité*, l'*intensité* et la *durée* sont donc absolument indépendantes l'une de l'autre. Elles peuvent ou s'unir ou se séparer sur une même syllabe. Seule la durée a une affinité naturelle avec le rythme (2).

(1) Cf. *Nombre Musical*, t. I. Phénomènes qui entrent dans la composition du son, p. 28-30. — Le rythme et la *durée* du son. (Ordre quantitatif), p. 44-51. — Le rythme et la *force* du son. (Ordre dynamique), p. 59-62.

(2) Voici quelques textes des auteurs modernes sur l'influence réciproque de l'*acuité*, de l'*intensité*, de la *quantité* ou durée.

Après avoir exposé que l'accent moderne est fort, et l'accent ancien aigu, MM. WEIL et BENLOEW continuent :

« Il est vrai qu'il y a un certain rapport entre l'acuité et la force des sons. Un son aigu semble plus fort qu'un son grave, parce qu'il est plus distinct, et une prononciation plus forte semble entraîner naturellement un son plus aigu. Nous disons *élever la voix* pour désigner les deux choses : cette expression marque tantôt un son plus fort, tantôt un son plus aigu, plus *élevé* dans le sens

81. — Ces principes généraux vont trouver leur vérification dans l'étude historique de l'accent latin.

En effet, cette indépendance native de chaque phénomène a été utilisée par le génie particulier de chaque idiome, chacun agissant à sa guise et à son profit. D'où une lutte, une rivalité facile à constater, non seulement entre les différentes langues, mais encore dans une même langue. Et l'histoire de ces rivalités intestines sur le terrain limité du mot est une des clés qui nous ouvrent de larges vues sur les études de linguistique, sur la Phonétique, l'Etymologie, la Morphologie (1). Même, si ces luttes et leurs résultats étaient entièrement connus, il ne nous resterait que peu de

musical de ce terme. Aussi une certaine modulation se mêle-t-elle certainement à l'accent tonique des modernes ; et celui des anciens n'était probablement pas sans certaines nuances de force et de faiblesse. — Mais l'*intensité* et l'*acuité* des sons ne laissent cependant pas d'*être des choses parfaitement distinctes ;* il n'est pas besoin de recourir à la physique pour le démontrer, l'oreille les distingue assez. L'intensité caractérise l'accent moderne, l'acuité l'accent antique. Ne nous embarrassons pas dès l'abord des nuances qui ne serviraient qu'à embrouiller la question. La suite de nos recherches nous y ramènera ; ici, il ne peut s'agir que de saisir nettement les différences essentielles, et d'établir par les témoignages des anciens la nature éminemment musicale de l'accent latin ». *Théorie générale de l'accentuation...*, p. 5.

Voir sur les rapports de ces trois phénomènes tout le premier chapitre de VENDRYES, *Recherches... :*

Quantité et hauteur. — « Les deux ordres de faits sont physiologiquement tout à fait indépendants l'un de l'autre » (p. 9).

Quantité et intensité. — Si elles coexistent dans une même langue, « ou bien il s'établit un compromis entre les deux principes, ou bien l'un des deux détruit l'autre ; de sorte que d'une part la *quantité longue* attire en général l'intensité, et que d'autre part, *l'intensité* détermine le plus souvent la quantité longue » (p. 10). [Oui : *longue* ; mais dans le sens où nous l'avons expliqué : tendance à la longueur].

Intensité et hauteur. « Il s'agit de savoir si l'*intensité* détermine nécessairement une différence de *hauteur*, et réciproquement » (p. 10-11). — Réponse : S'appuyant sur MM. Gauthiot et Roudet, Vendryes conclut à l'indépendance foncière, quoiqu'en fait il y ait alliance des deux qualités en certaines langues. Ce passage sera cité en entier plus loin, même chapitre III, 3e période, p. 116.

Cf. VENDRYES. *Traité d'accentuation grecque*, p. 33 et ss.

(1) *Phonétique*, étude des sons, des lettres, et de leurs permutations ;

Etymologie, étude des langues considérées dans leurs mots et leurs transformations ;

Morphologie, étude des formes grammaticales, déclinaisons, conjugaisons, etc.

Cf. V. HENRY, *op. cit.*, p. 11.

mystères à pénétrer sur le développement et la transformation dû langage humain. Malheureusement il n'en est pas ainsi, et malgré les magnifiques progrès des études philologiques qui nous permettent de suivre dans leur cours une bonne partie de ces évolutions, il nous faut savoir encore ignorer bien des choses. Souvent même il est impossible de fixer avec certitude la part de chaque phénomène dans la décomposition ou l'altération des anciennes langues, comme aussi dans la formation des nouvelles.

§ 4. — Nécessité d'une recherche sur l'histoire des antécédents de l'accent latin.

82. — Heureusement nous n'avons pas à faire ici l'histoire de tous ces bouleversements. Notre tâche est plus modeste : elle consiste seulement à faire connaître la nature de *l'accent latin à l'époque grégorienne.* Pour atteindre ce but, il est nécessaire d'être au courant, sommairement au moins, des antécédents de cet accent, de son histoire, des variations qu'il dut subir. Le latin a en effet reçu beaucoup des langues qui l'ont précédé, et il importe de reconnaître la part d'héritage qui lui est échue relativement à l'accent.

Or, sur cette question spéciale, nous sommes assez bien renseignés. On sait déjà que, selon nous, l'accent du latin liturgique, aux temps grégoriens, était à la fois *musical* et *intensif.* C'est ce qu'il nous faut prouver avec évidence. Il sera facile de fournir, en faveur de cette thèse, plusieurs sortes de preuves appartenant à l'époque même des origines grégoriennes, v[e] et vi[e] siècles.

Mais ces témoignages seront singulièrement fortifiés, si, en remontant le cours des siècles, nous rencontrons dans le latin classique, dans le latin primitif, ou même dans les langues mère ou sœurs du latin, l'un ou l'autre des caractères que nous prêtons à l'accent du latin liturgique. Nous allons tenter ces recherches.

Disons dès maintenant qu'elles nous conduiront à constater la nature *mélodique* de l'accent jusque dans ses plus lointaines origines : dans toutes les langues indo-européennes, sanscrit, grec, latin, pour ne parler que de celles-là, l'accent est un *ton*,

une note musicale plus élevée que les notes des syllabes voisines. Cette unanimité, cette continuité à travers de longs siècles ne seront pas la moindre des preuves de la *nature musicale* de l'accent latin dans les bas siècles. Cela vaut la peine de tenter l'aventure.

83. — Suivant les notions générales données dans l'article précédent, nous aurions à nous enquérir, pour chaque langue, des points suivants :

1° Quelle est la nature de l'accent? Est-il *musical* ou *intensif?*

2° Les deux accents, musical et intensif, existent-ils dans le même mot?

3° Si oui, sont-ils réunis sur la même syllabe, ou séparés sur deux syllabes?

4° Quelle place ont-ils dans le mot? Sont-ils au début, au milieu ou à la fin?

5° L'accent est-il fixe?

6° Quel est le rôle de la quantité? Les accents sont-ils longs ou brefs?

Il sera bien difficile de répondre nettement à toutes ces questions, car plusieurs des langues qu'il s'agit d'étudier ne sont encore qu'imparfaitement connues. Mais, du moins, ce que nous apprendrons nous éclairera quelque peu sur la période latine qui doit être l'objet plus spécial de notre enquête.

ARTICLE 3. — LES ANTÉCÉDENTS DE L'ACCENT LATIN.

L'ACCENTUATION DANS LES LANGUES INDO-EUROPÉENNES.

84. — Remontons, dans cette histoire, jusqu'aux plus lointaines origines, et commençons par assigner au latin son rang parmi les idiomes de l'antiquité.

Le *latin* appartient à la famille des langues qu'on est convenu d'appeler *indo-européennes*. Le tableau suivant, établi d'après les données fournies par M. Victor Henry dans son *Précis de Grammaire comparée du grec et du latin*, pp. 2-11, en retrace la généalogie et la descendance.

TABLEAU I.

Place du latin dans les langues indo-européennes.

- Indo-européen
  - branche *asiatique* ou âryenne.
    - 1) rameau *indien*
      - *a)* le **sanscrit,**
      - *b)* le prâcrit,
      - *c)* les idiomes modernes de l'Inde.
    - 2) — éranien
      - *a)* le zend ou avestique,
      - *b)* le perse,
      - *c)* les langues éraniennes modernes, par ex. le persan.
  - branche *européenne*
    - 1) rameau arménien
    - 2) — **hellénique** Cf. *Tableau* II, page 99.
    - 3) — **italique**
      - *a)* le **latin**
        - portugais, espagnol, provençal, français,
        - rhète, italien, roumain.
      - *b)* l'ombrien,
      - *c)* l'osque.
    - 4) — celtique
    - 5) — germanique
    - 6) — letto-slave
    - 7) — albanais

Un bref commentaire, emprunté principalement à M. V. Henry, donnera la clé de ce tableau. Les noms des langues mis par nous en caractères gras, indiquent celles sur lesquelles on s'arrêtera plus spécialement pour en signaler l'accentuation : le *sanscrit*, le *grec* et le *latin* (1).

85. — L'*indo-européen* est « une langue depuis longtemps éteinte, qui n'a jamais eu d'écriture, et fut parlée par une peuplade dont l'habitat primitif n'est pas même exactement connu. Cet idiome proethnique, qu'on ne peut restituer que par la comparaison des diverses formes grammaticales qui en sont issues, a reçu la désignation conventionnelle d'*indo-européen* » (V. Henry).

86. — Que peut-on bien savoir de l'accentuation d'une langue qui se perd ainsi dans l'épais brouillard des siècles passés?

« L'accentuation indo-européenne ne nous est pas connue dans le détail, dit M. V. Henry, p. 97, parce que les langues dérivées l'ont toutes très fortement altérée. Toutefois l'accentuation sanscrite, qui la reproduit selon toutes probabilités avec une exactitude très approchée, nous permet de juger qu'elle était à la fois beaucoup plus libre et plus mobile que celle du grec et du latin : plus libre, car l'accent pouvait reposer sur n'importe quelle syllabe d'un mot, fût-ce la sixième en remontant; plus mobile, car, dans un même mot, il pouvait affecter, suivant des lois fixes, tantôt une syllabe, tantôt une autre... »

87. — Voici, d'après M. A. Meillet, les deux caractéristiques essentielles de l'accentuation indo-européenne :

a) Le *ton* indo-européen consistait essentiellement dans une élévation de la voix; « le *ton* n'a exercé sur les voyelles des anciennes langues indo-européennes... aucune action comparable à l'action exercée par l'accent (intensif) sur les voyelles des dialectes néo-latins, celtiques, germaniques, slaves modernes, etc. C'est que l'accent de ces dialectes est un accent d'intensité, tandis que le *ton* indo-européen consistait essentiellement dans une élévation de la voix.

(1) Nous laissons volontairement les *langues sémitiques* qui contrastent d'ailleurs avec les langues indo-européennes; et l'hébreu est une langue sémitique. Cf. M. TOUZARD, *Grammaire hébraïque abrégée*, p. XIX et suiv.

b) » Ce ton peut occuper dans le mot une place quelconque... La limitation du ton aux dernières syllabes du mot, telle qu'elle paraît en grec, est une innovation purement hellénique.

» Le *ton* des mots n'a aucune influence sur le rythme de la phrase indo-européenne;... le rythme de l'indo-européen était un rythme quantitatif, non un rythme d'intensité.

» Il n'y a pas trace que l'*intensité* ait joué dans la phonétique indo-européenne, telle qu'elle apparaît dans la période ancienne de tous les dialectes sans aucune exception, aucun rôle défini... L'*intensité initiale* que présentent le germanique, l'irlandais, (mais non le brittonique), le *latin préhistorique* (1), provient d'innovations de ces langues où elle a provoqué une multitude d'altérations de toutes sortes » (2).

De son côté, Vendryes (3) dit : « Il est aujourd'hui établi que l'indo-européen possédait un *ton*... Possédait-il aussi une *intensité?* C'est une question parfaitement oiseuse, puisqu'en tous cas la part de cette intensité, « soit au point de vue de l'effet auditif, soit au point de vue des actions phonétiques, était comme si elle n'existait pas » (4).

Résumons ce que nous venons de dire de l'indo-européen :

Nature de l'accent : il est mélodique, c'est un *ton*.

Place : très variable.

Intensité : très faible, s'il y en avait une, et il devait y en avoir une; mais si faible, si délicate, qu'elle était sans influence sur la phonétique.

Rythme : quantitatif.

Voilà ce que les philologues nous apprennent touchant l'accentuation de la langue mère, d'où sont sortis tous les idiomes indo-européens.

(1) Nous parlerons plus loin de cet accent.

(2) *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes.* Ch. III. Le mot et la phrase. Accentuation, p. 113 et ss.

(3) *Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin*, pp. 11-12.

(4) GAUTHIOT, *Mémoires de la Société de Linguistique*, XI. 192.

« La famille indo-européenne comprend tout d'abord deux grandes divisions : branche asiatique ou âryenne, et branche européenne » (1).

§ 1. — Branche asiatique. Le sanscrit.

88. — Dans la branche asiatique, le *sanscrit* seul retiendra notre attention.

Le sanscrit, qui nous met sur un terrain plus connu et plus solide, est une « langue morte depuis longtemps, mais conservée avec un soin jaloux dans les écoles liturgiques des brâhmanes, analysée de bonne heure par les grammairiens les plus minutieux qu'aucune littérature ait jamais connus, langue dont les monuments les plus anciens (certains hymnes du Véda) peuvent remonter au x[e] siècle avant notre ère, ou même par delà » (2).

Notre tableau montre bien que le sanscrit n'est pas, comme on l'a cru longtemps, l'ancêtre du grec ou du latin ; il en est « tout au plus le frère aîné, non moins altéré que ses frères, sinon même davantage » (3).

89. — L'accentuation sanscrite est très sensiblement la même que celle de l'indo-européen, dont elle a, du reste, grandement aidé la fixation. Cependant on est plus informé : outre la nature et la place des accents, on en connaît les noms (4).

L'*udâtta*, c'est-à-dire élevé, répond à l'accent *aigu* grec ; il est *essentiellement musical,* et se place sur n'importe quelle syllabe depuis la première jusqu'à la dernière, sans considération de brèves ou de longues.

L'*anudâtta* correspond à l'accent grave.

Un troisième accent, beaucoup plus rare, le *swarita*, rappelle l'accent circonflexe des grecs ; plusieurs auteurs n'hésitent pas à lui donner ce dernier nom ; cependant il paraît qu'il ne lui serait pas absolument identique (5).

(1) V. HENRY, *op. cit.*, p. 3.
(2) *Ibid.*
(3) *Ibid.*
(4) Ici encore, il y a des divergences entre linguistes ; nous nous en tiendrons à ce qui est certain.
(5) BOPP, *Grammaire comparée*, t. I, p. 217, compare le *swarita* à l'accent circonflexe. Sur le circonflexe en sanscrit, cf. L. BENLOEW, *De l'accentuation*..., p. 42-43.

Le *swarita* s'étend sur deux voyelles à la fois, ou du moins il éclame des syllabes longues, condition *sine qua non* de l'existence lu circonflexe. Cet accent paraît moins ancien que l'*udâtta*.

Les auteurs ne parlent pas d'*intensité:* dans l'antiquité, elle n'était pas considérée comme un accent.

§ 2. — Branche européenne.

90. — La *branche européenne* du grand arbre indo-européen s'est divisée en sept rameaux (Cf. Tableau I). Nous n'en retenons que le rameau *hellénique* et le rameau *latin*.

91. — Et d'abord le rameau hellénique.

A. Rameau hellénique.

TABLEAU II.

Rameau hellénique (1).

Groupe *non ionien*	*a)* Les dialectes **doriens**, *b)* les dialectes de la Grèce septentrionale, *c)* le thessalien, *d)* l'éléen, *e)* l'arcado-cypriote, *f)* le **lesbien**, langue des anciens lyriques (quelques-uns l'appellent **éolien**), *g)* le béotien, *h)* le pamphylien (Asie-Mineure).
Groupe *ionien*	*a)* le **vieil-ionien** (d'Asie-Mineure : Smyrne, Chios, etc.), le plus ancien dialecte grec connu, *b)* le néo-ionien (d'Asie-Mineure), *c)* l'ionien des îles (Cyclades, Eubée), *d)* l'**ionien d'Athènes**, ou **attique**, *e)* la κοινὴ διάλεκτος — ou langue commune.

(1) V. HENRY, *op. cit.*, p. 4-7.

a) Division du rameau hellénique.

92. — « Au premier abord, dit M. V. Henry, le groupe *hellénique* semble ne renfermer qu'une seule langue, la langue grecque, représentée :

a) aux temps les plus anciens, par les poèmes homériques, dont certaines parties au moins remontent au IXe siècle avant notre ère;

b) à l'époque qui précède et suit le siècle de Périclès [† 429 av. J. C.], par la brillante floraison des littératures ionienne, attique, alexandrine;

c) au moyen-âge, par les écrivains byzantins;

d) de nos jours, par le grec moderne.

» Mais il s'en faut de beaucoup que tous ces documents se rattachent à une langue unique ».

Cependant, « la forme véritable de la langue, à une époque et dans un territoire donnés de la Grèce, nous est révélée heureusement par des témoins infaillibles, les inscriptions, qui... nous renseignent avec une exactitude absolue.... A la lueur de ces documents, complétés par les indications des anciens grammairiens, on a pu distinguer tout d'abord dans l'unité hellénique deux groupes dialectaux : le groupe dit *non ionien* et le groupe *ionien* » (1).

La connaissance de tous les dialectes nommés par M. Henry n'est pas nécessaire au but spécial que nous poursuivons : nous ne retiendrons que ceux qui sont utiles à nos recherches.

93. — *Groupe non ionien.* — Deux dialectes, dans ce groupe, nous intéressent particulièrement :

a) le dialecte *dorien*, qui est en général la langue de Pindare, d'Alcman, de Théocrite, des chœurs des tragiques et des comiques grecs;

b) le *lesbien*, ou *éolien*, dialecte des plus anciens lyriques, Alcée et Sapho (2).

94. — *Groupe ionien.* Il est de beaucoup le plus important au point de vue littéraire. Signalons :

(1) V. Henry, *op. cit.*, p. 4-5.

(2) Pour plus de détails, voir V. Henry, et aussi Gow et S. Reinach, *Minerva*, p. 68.

a) le *vieil ionien* d'Asie Mineure, le plus ancien dialecte grec connu ; c'est la langue d'Homère et d'Hésiode ;

b) le *néo-ionien* d'Asie Mineure, langue d'Hérodote ;

c) l'*ionien* des îles (Cyclades, Eubée), relevé ici parce qu'il semble le chaînon qui unit les dialectes d'Asie à celui d'Europe;

d) l'*ionien d'Athènes* ou *attique*, langue d'Athènes et de l'Attique; « l'attique pur ne se trouve que dans les inscriptions, découvertes en grand nombre ; mais la langue littéraire qui s'en rapproche le plus est celle des comédies d'Aristophane et surtout celle des dialogues de Platon » ;

e) la κοινή, ou langue commune, fondée en grande partie sur le dialecte attique ; c'est la langue que nos grammaires grecques enseignent aujourd'hui.

b) ACCENTUATION DE TOUS CES DIALECTES.

95. — Sur certains points, il y a *concordance* entre les dialectes de ces deux groupes ; sur d'autres, au contraire, il y a *divergence*.

96. — *Concordances.*

1° Tous sont des idiomes *quantitatifs*.

2° Tous ont conservé la nature *musicale* de l'accent *aigu* (1), du *ton* de l'indo-européen et du sanscrit, ainsi que sa brièveté. Ce *ton*, qui a son signe (ˊ), se place sur les syllabes brèves ou sur les

(1) Sur la nature de l'accent grec, cf. le *Traité d'accentuation grecque*, de M. J. VENDRYES, ch. III. Nous croyons devoir résumer ici ce chapitre, à cause des lumières qu'il apporte sur la question :

Les grammairiens, qui sont la source principale où nous devons puiser nos renseignements, désignent toujours l'accentuation sous le nom de προσῳδία (§ 19), et l'accent par le mot τόνος, expression métaphorique rappelant la tension d'une corde, produisant un son plus aigu (§ 20). D'autre part les termes ὀξύς et βαρύς, qui s'opposent l'un à l'autre, semblent désigner toujours la hauteur et jamais l'intensité. L'accent grec a toujours une nature musicale (§ 21). Cette conclusion est confirmée par Denys d'Halicarnasse dans un texte de son *De comp. verb...* où il établit qu'entre la syllabe tonique et l'atone il y a une quinte (§ 22). D'autres témoignages, non moins probants, attestent que l'accent ne pouvait pas être intensif. Par exemple, alors que, dans toutes les langues qui possèdent un accent d'intensité, celui-ci exerce une action plus ou moins énergique sur les syllabes non intenses, dont il affaiblit les voyelles par abrègement ou par syncope, le grec ancien ne présente aucun fait du même genre ; le vocalisme y est tout à fait indépendant de l'accent (§ 24). « Il n'existe absolument aucun témoignage en faveur de l'existence d'une intensité quel-

syllabes longues (1); mais dans ce second cas, seul le dernier temps de la syllabe longue porte l'accent aigu, le premier temps appartenant à l'accent grave (2); cette double accentuation montante n'a pas reçu de signe graphique spécial. C'est l'anti-circonflexe de Glaucus de Samos. *Théoriquement* cet accent est discuté, mais *pratiquement* il était sans aucun doute en usage (3).

3° Tous connaissent l'*accent grave* et son signe (\ ) (4).

4° Tous font usage de l'*accent circonflexe* et de son signe (~). Cet accent se compose d'un accent aigu et d'un accent grave. On connaît le signe en latin (^).

Ce qui ressort principalement de tout ceci, c'est la nature *mélodique* de l'accent, et sa *brièveté.*

5° Voici enfin un dernier point, et un point capital, sur lequel l'accord est complet entre tous les dialectes, c'est la *loi des trois syllabes* (5). « Un grand principe domine toute l'accentuation gréco-latine : l'accent ne peut jamais remonter au-delà de trois

conque en grec classique », dira plus loin M. Vendryes (§ 42). Ce fait est d'ailleurs confirmé par la *métrique* et par la *musique* grecques. La métrique en effet atteste l'indépendance absolue de l'accent grec et de l'ictus quantitatif (§ 25). Quant à la musique, elle présente deux cas fort curieux où la mélodie est réglée par l'accentuation; il s'agit des hymnes de Delphes, où l'on trouve appliquées généralement ces deux règles : 1° une syllabe atone ne peut être chantée sur une note plus haute que la syllabe tonique du même mot; 2° lorsqu'une syllabe longue à accent circonflexe se dédouble mélodiquement, c'est la première partie de la syllabe qui est chantée sur la note la plus haute » (§ 26). L'accent grec est donc un accent de hauteur. La grammaire comparée confirme à son tour ces conclusions, car elle permet d'affirmer que cet accent de hauteur était en grec un héritage de l'indo-européen (§ 27).

Il en fut ainsi jusqu'à l'ère chrétienne; c'est alors que l'accent de hauteur du grec ancien s'est transformé pour devenir peu à peu l'accent d'intensité du grec moderne; mais cette transformation n'a rien d'extraordinaire : elle s'est produite, à des époques diverses, dans d'autres langues indo-européennes, en latin, en lithuanien, en slave (§ 28). M. Vendryes retrace brièvement, à la fin du chapitre, l'historique de cette transformation, dont il est fort malaisé de déterminer la date (§ 29). Les grammairiens grecs du Ier et du IIe siècle ne connaissent encore qu'un accent de hauteur. C'est seulement à partir du IIIe s. qu'on trouve des témoignages positifs en faveur de l'accent d'intensité (§ 30-32).

(1) Cf. RIEMANN et GOELZER, *Grammaire*, p. 15.

(2) Cf. WEIL et BENLOEW, *Théorie générale...*, p. 12.

(3) Cf. VENDRYES, *Recherches...*, p. 31.

(4) Pour sa place, voir RIEMANN, *Gramm.*, p. 15. Inutile d'en parler ici.

(5) Cf. VENDRYES, *Recherches...*, p. 14.

temps, depuis et y compris la finale du mot. Chaque syllabe, longue ou brève, compte pour un temps. En grec seulement la longue finale compte pour deux temps » (1).

Sur ce point, l'accentuation gréco-latine se détache nettement de l'accentuation indo-européenne et sanscrite, qui donnait librement à l'accent une place quelconque dans le mot, depuis la première jusqu'à la dernière syllabe.

97. — Cette loi des trois syllabes constitue donc une nouveauté dans l'histoire de l'accentuation. Comment s'est-elle substituée à la liberté primitive qui permettait à l'accent indo-européen et sanscrit de se placer sur toutes les syllabes du mot?

Quelques lignes suffiront pour la réponse. Nous nous inspirons ici librement des enseignements de M. F. Baudry et de MM. Weil et Benloew, en négligeant leurs divergences secondaires (2).

Les syllabes des langues grecque, latine, romane, française, etc., n'ont, par elles-mêmes, à l'exception de quelques monosyllabes, aucune signification. En sanscrit, au contraire, toute syllabe a sa signification propre et représente une idée. Ces syllabes, en se réunissant pour former des mots, constituent donc déjà de petites phrases, composées de mots élémentaires, « ce qui réduirait, en dernière analyse, l'accent syllabique sanscrit à un *accent oratoire* posé sur le point le plus important du mot-phrase » (BAUDRY).

L'accent sanscrit se porte avec une entière liberté sur la syllabe que l'*esprit veut mettre en évidence*, sans se régler ni sur la quantité, ni sur la longueur du mot, ni sur la nature des syllabes finales. L'accent ou *ton* est ici un principe purement logique et intellectuel : il désigne à l'esprit la syllabe qui contient l'idée saillante; sa délicatesse et son instabilité ne lui permettent pas encore de créer l'unité du mot; il ne se détache guère de la phrase, qui seule, et prise en bloc, a une certaine indépendance. (L. BENLOEW).

En grec, tout autre est le rôle du *ton*, de l'accent. Le peuple grec « sent le besoin de faire ressortir distinctement chaque idée. Le *mot*, dans sa précision, dans sa netteté, dans sa clarté, peut être regardé comme la création du génie grec. Le moyen qu'il

(1) HENRY, *op. cit.*, p. 98.

(2) F. BAUDRY, *Grammaire comparée*, p. 20. L. BENLOEW, *De l'accentuation...*, p. 71-72. WEIL et BENLOEW, *Théorie générale...*, p. 105 et ss.

emploie pour le séparer, pour le distinguer fortement de ce qui l'entoure, c'est l'accent ». Et pour obtenir ce résultat, l'accent se place vers la fin du mot. « L'accent ayant, en se rapprochant de la fin, fixé les limites et créé l'indépendance du mot, ce dernier forme désormais un tout organique, où les syllabes placées avant l'accent ont un mouvement de voix ascendant qui s'abaisse avec celles qui le suivent » (L. BENLOEW) (1).

98. — *Divergences.*

Cette loi des trois syllabes, commune au grec et au latin, ne s'applique pas toutefois de la même manière dans les deux langues; même entre *les dialectes grecs*, il y a de graves divergences dans son emploi, selon qu'ils se rapprochent plus ou moins de l'accentuation sanscrite ou indo-européenne.

L'*éolien,* par exemple — le *lesbien* du tableau — a une grande répugnance pour l'accentuation *oxytonique*, celle de la dernière syllabe. Il fait remonter l'accent aussi haut que possible, dans la limite, bien entendu, de la loi des trois syllabes : ainsi il accentue κάλος, αὔτος, δύνατος, Ζεῦς, tandis que l'attique dit : καλός, αὐτός, δυνατός, Ζεύς (2).

Le *dorien*, au contraire, a une préférence marquée pour l'accentuation oxytonique, ou du moins il cherche à rapprocher autant que possible l'accent de la dernière syllabe. « Lorsque les Athéniens faisaient de φράτηρ un paroxyton, les Doriens lui conservaient son accent primitif φρατήρ (sanscrit *bhratri*) » (3). De plus l'accentuation dorienne n'aime pas le circonflexe.

Et ces deux particularités, préférence pour l'accentuation oxytonique et répugnance pour le circonflexe, conduisent M. Benloew, p. 89, à regarder « l'accentuation dorienne comme la plus ancienne de la Grèce ».

« Cependant, à tous les dialectes, y compris le dorien, est commune la règle suivant laquelle, dans les formes conjugables des verbes, l'accent *remonte le plus haut possible.* Cette loi absolue,

(1) C'est aussi, nous le verrons, le rapport entre *l'accent* et *la fin du mot* qui sera le trait distinctif de l'accent latin, encore que ce rapport ne soit pas le même que dans l'accentuation grecque. Mais nous n'avons pas à entrer ici dans ces détails.

(2) Cf. GOW et REINACH, *Minerva*, p. 73, et V. HENRY, *Précis...*, p. 98.

(3) L. BENLOEW, *op. cit.*, p. 83. Cf. GOW et REINACH, *Minerva*, et HENRY, *l. c.*

qui ne souffre que de rares exceptions, est un legs de la langue indo-européenne » (1).

B. *Rameau italique.*

99. — Parmi les idiomes qui étaient parlés en Italie, trois se rattachent à l'indo-européen, le *latin*, l'*ombrien* et l'*osque* (2). Seul, le latin nous intéresse.

« Le *groupe italique* a pour représentant principal le *latin*, dont le plus ancien monument connu (3), tout récemment découvert (inscription de Duenos, très obscure) (4), remonte au IVe siècle avant notre ère, et qui, parti d'une bourgade du Latium, puis répandu sur l'Europe et l'Afrique par la conquête romaine, règne encore, sous forme de *portugais, espagnol, provençal, français, rhète, italien*, sur toute l'Europe occidentale, et pousse par le *roumain* une pointe hardie jusque dans la vallée du bas Danube...

» Le latin nous est révélé dans ses particularités les plus intimes par une riche littérature qui s'espace sur huit à neuf siècles, par de nombreuses inscriptions, recueillies dans toutes les parties du monde romain, et par les témoignages multiples des grammairiens. Les langues romanes et les fouilles de Pompéi nous permettent même de pénétrer les secrets du latin parlé ou populaire » (5).

(1) V. HENRY, *op. cit.*, p. 98. Cf. RIEMANN et GOELZER, *Gramm.*, p. 18 : « Dans les verbes, en règle générale, l'accent s'éloigne *autant que possible* de la fin du mot ».

(2) Cf. sur l'accent osco-ombrien, VENDRYES, *Intensité...*, p. 48-51. Outre ces trois idiomes, M. HENRY signale encore :

le *gaulois cisalpin*, qui appartient au groupe celtique;

l'*étrusque* dont l'origine est douteuse, et qui n'est peut-être pas même un idiome indo-européen ;

les *dialectes* de la moyenne Italie, intermédiaires entre l'ombrien et le latin ; ils sont encore presque inconnus.

(3) « C'est ordinairement le Chant des Arvales qui est donné comme tel. Ce chant est à coup sûr très ancien ; mais le texte que nous en possédons n'a été écrit qu'en 218 après J. C. par un graveur qui n'y comprenait plus goutte. Quant aux épitaphes des Scipions, elles sont postérieures de plus d'un siècle à l'inscription de Duenos : aussi sont-elles intelligibles. Le sénatusconsulte des Bacchanales... est encore plus récent ». V. HENRY, p. 8. — Sur le chant des Arvales, voir EDON, *Ecriture et prononciation du Latin*, Appendice, pp. 293-324.

(4) Cf. MOHL, *Chronologie du latin*, p. 47.

(5) V. HENRY, *op. cit.*, pp. 7-9.

ARTICLE 4. — L'ACCENT LATIN.

100. — Après avoir fixé la place du latin dans la grande unité linguistique indo-européenne, après avoir esquissé l'histoire de l'accent dans les langues sœurs du latin, nous pouvons aborder l'étude spéciale de l'*accentuation latine*, depuis les temps les plus reculés de l'idiome latin jusqu'à l'époque grégorienne.

101. — Cependant, une distinction préliminaire très importante prend place ici : celle du *mot isolé* et celle du *mot dans la phrase*. Une distinction analogue a été faite déjà pour le groupe neumatique (1).

« De même, disions-nous dans la *Paléog. Mus.*, t. VII, p. 198, que l'étude d'une syllabe isolée a quelque chose d'abstrait, de factice, d'incomplet, ainsi en est-il de l'étude du mot isolé. Sauf le cas d'un monosyllabe, la syllabe fait corps avec le mot, et sa position dans le mot peut modifier sa durée, sa force, sa mélodie, et même, en certains cas, son timbre. Une syllabe seule est de nulle valeur; elle est morte, pour ainsi parler, elle n'est qu'un fragment de mot; on peut cependant la considérer isolément pour mieux analyser ses éléments; mais pratiquement il ne faut jamais la séparer de son mot.

» A la différence des syllabes, le mot est déjà un petit être complet, vivant; il représente *une idée;* mais lui aussi, malgré cela, ne peut être étudié efficacement en dehors de la phrase. La syllabe n'existe que pour le mot; le mot à son tour n'existe que pour la phrase qui lui donne sa signification, sa mélodie, son rythme, sa vie : rien de plus mobile! Bien qu'il ne soit pas inutile de l'étudier en soi-même, il ne faut jamais oublier cependant que la phrase et surtout la musique a tout pouvoir sur lui ».

Sous le bénéfice de ces réserves, étudions à part le mot latin et son accentuation, en commençant par l'histoire de cette accentuation.

102. — Les temps où le latin a régné s'étendent depuis une époque préhistorique difficile à fixer jusqu'à la naissance des langues romanes. Il n'est pas étonnant que dans ce long espace

(1) Cf. *N. M. G.* I, p. 232 et ss.

de 15 à 18 siècles (du xe siècle av. J. C. au viie et viiie ap. J. C.), le latin et son accentuation aient subi de nombreuses vicissitudes.

103. — Au point de vue "accentuation", nous diviserons ce temps en quatre périodes (1) :

1o Période, préhistorique,
2o — classique,
3o — postclassique ou ecclésiastique,
4o — romane.

§ 1. — Première période, préhistorique, archaïque.

104. — C'est la plus obscure, naturellement. « On peut la faire partir du moment où le latin s'est séparé des autres dialectes italiques », dit M. Vendryes, p. 99. Quant à l'époque où elle se clôt, nous essayerons de la fixer, lorsque nous aurons étudié l'accentuation qui la détermine.

105. — Cette période est caractérisée par l'existence de *deux* sortes d'accents dans le mot latin, l'un *intensif*, l'autre *mélodique*.

L'*accent mélodique* n'est autre que le *ton* de l'indo-européen, du sanscrit et du grec ; c'est l'accent proprement dit. On le connaît déjà et nous y reviendrons dans un instant.

Commençons donc par l'*accent intensif*.

A. *Accent intensif*.

106. — Il affectait la *première syllabe* du mot.

M. L. Havet a exposé la théorie de l'*intensité de l'initiale* dans un article très remarqué : *La prononciation des syllabes*

(1) Cette division, nous le redirons plus loin, est assez approximative, du moins quant aux dates à assigner au début et à la fin de chaque période. Cf. Vendryes, *Intensité initiale*.., p. 99. D'ailleurs, dans cet article, nous n'avons pas l'intention de faire une démonstration scientifique. Nous voulons seulement donner une sorte de conspectus historique général du développement de la langue latine, pour éclairer ce qui va suivre. Ce n'est que dans les chapitres suivants que nous apporterons les précisions voulues et que nous essayerons d'établir notre thèse.

initiales latines (1). Après avoir rappelé que le sens de *note aiguë* est le seul qui soit applicable au mot *accent*, en latin archaïque et même en latin classique, M. Havet trouve, dans certains faits de prosodie et de phonétique, la preuve que, dans le latin *archaïque* et le latin *classique*, les *syllabes initiales étaient intenses* (2).

« Un mot latin, dit-il, était strictement délimité à ses extrémités par l'*intensité de l'initiale* et par l'acuité de la tonique. La place de la note aiguë indiquait assez exactement où le mot allait finir... L'endroit où le mot commençait était marqué directement par l'intensité de l'initiale » (3).

M. Havet suppose que cet usage des initiales fortes remonte extrêmement haut, « bien au delà de la période historique. Pour nous en tenir à ce qui est susceptible de preuve, l'intensité relative des initiales s'est fait sentir dès les premiers temps où la langue latine nous devient accessible... L'influence de l'initiale intense a continué de s'exercer pendant bien des phases du développement de la langue... J'ose affirmer hardiment que si l'intensité des initiales a fini par s'effacer dans le cours des âges..., ce ne peut être ni dans la période archaïque, ni pendant le siècle d'Auguste; il faudrait descendre au moins jusqu'au temps où les *syllabes aiguës sont devenues des syllabes intenses*, et ont pu supplanter les *intenses* primitives, Or nous n'avons aucune trace positive de cette transformation des aiguës avant la poésie de Commodien, c'est-à-dire avant le milieu du IIIe siècle ».

107. — Sur ce dernier point, M. Vendryes n'est pas tout-à-fait de l'avis de M. Havet. Dans ses *Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin*, il a repris la théorie de M. Havet, en l'appuyant sur des preuves sérieuses et multiples (4).

(1) *Mémoires de la Societe de linguistique de Paris*, t. VI, fasc. 1.

(2) M. V. HENRY atteste lui aussi l'existence de cet accent initial, « très ancien, accent purement expiratoire, ou plus exactement simple nuance d'intensité, qui portait toujours sur l'initiale de chaque mot.... L'accent initial est commun au latin et à toutes les langues italiques, et a laissé sa trace dans nombre de noms géographiques de l'Italie moderne, v. g. *Pésaro* = ombr. *Pisaurum* et non lat. *Pisáurum* ». *Op. cit.*, p. 101.

(3) *Art. cit.*, p. 13.

(4) Sur l'origine et la nature de cet accent initial, voir VENDRYES, ch. III, qui résume et discute les diverses opinions.

Toutefois, en ce qui concerne les limites de cette période « préhistorique », voici ce qu'il écrit :

« L'accent d'intensité qui frappait l'initiale... a dû entrer en lutte de bonne heure avec le principe quantitatif que le latin tenait de l'indo-européen ; intensité et quantité se sont opposées pendant un certain temps, et il reste encore en latin de nombreuses traces de cette concurrence ; c'est l'intensité qui a été vaincue, et, au début de la période suivante, qui commence avec les premières œuvres littéraires [IIe siècle av. J. C.], il semble que l'initiale n'ait plus conservé qu'un souvenir de la prépondérance dont elle jouissait depuis plusieurs siècles ». (1).

M. Vendryes développe longuement cette thèse dans un chapitre spécial sur les « Limites de l'intensité initiale », p. 53-98, et l'appuie sur des faits linguistiques et philologiques qui lui donnent une grande probabilité. Aussi, sans vouloir trancher cette difficile question, sommes-nous inclinés à suivre cet auteur, et à faire commencer avec lui la 2e période historique de l'accent latin, au IIe siècle avant J. C.

B. *Accent mélodique.*

108. — Tout le monde s'accorde pour affirmer que dans cette première période le latin possédait aussi le *ton ;* mais on discute sur la place de cet accent aigu (2).

Dès le début de la première période, « le latin, dit M. Vendryes (3), devait posséder encore le *ton* que le préitalique avait hérité de l'indo-européen, puisqu'on le retrouve à la période suivante, attesté par les grammairiens;... mais on n'a aucune trace tangible de son existence. On ne peut par conséquent savoir quelle en était la place ; était-il déjà restreint à la pénultième et à l'antépénultième [loi des trois syllabes], ou jouissait-il de la liberté qu'il a en sanscrit védique ? Ces questions doivent demeurer sans réponse ».

(1) *Op. cit.*, p. 100.

(2) « L'intensité initiale n'exclut pas un accent de hauteur, de même nature que l'accent grec antique et que l'accent probable de la langue-mère ». LEJAY. *Rev. crit.* 1897. t. 43, p. 291. ss.

(3) *Op. cit.*, p. 99.

Cependant M. Havet, dans le texte cité plus haut, ne semble pas absolument de cet avis, puisqu'il dit que dans le mot latin « la place de la note aiguë indiquait assez exactement où *le mot allait finir* »; c'est donc que la « loi des trois syllabes » de la 2e période s'exerçait déjà en latin, ou qu'au moins il existait, comme l'admettent généralement les auteurs, une *accentuation archaïque*, qui affectait aussi les dernières syllabes, mais en remontant jusqu'à la quatrième.

109. — La découverte de cette accentuation archaïque est due à M. L. Benloew, qui l'a exposée en 1847 dans son ouvrage : *De l'accentuation dans les langues indo-européennes*, p. 173 (1). Quelques années après, en 1855, MM. Weil et Benloew en ont développé la théorie. La voici en résumé :

Avant la fixation des lois définitives de l'accent latin à l'époque classique, cet accent pouvait s'appuyer :

a) sur la dernière syllabe (2) :

le mot *sum* vient de l'ancien oxyton *esúm*,

— *dens* — — *edéns*, (éol. ἔδων; att. ὀδούς)
— *nos* — — *enós*,
— *clam* — — *caldm.*

Cependant, les mots *oxytons* sont rares dans le latin archaïque; même, Baudry dans sa *Gramm.*, p. 19, ne les admet pas, et Edon les passe sous silence.

b) sur la pénultième brève; cette accentuation est également douteuse (3).

c) sur l'antépénultième, malgré la *longueur* de la pénultième; il y a, sur ce point, beaucoup plus de certitude, et la forme *pégĕro*, *cógnĭtus*, ne s'explique que par l'ancienne *pérjūro*, *cógnōtus* (4).

(1) « Corssen attribue la première idée de l'accentuation latine archaïque à un article inséré par Dietrich au 1er volume du *Journal Kuhn*. Je crois que M. Benloew en peut réclamer la priorité. L'article de M. Dietrich est de 1852, et M. Benloew avait déjà posé les bases de cette théorie en 1847, dans sa thèse sur l'*accentuation dans les langues indo-européennes*, p. 173 ». Note de M. F. BAUDRY dans sa *Gramm. comparée..*, p. 19.

(2) Cf. WEIL et BENLOEW, *op. cit.*, p. 130, et SAL. REINACH, *Gramm*, p. 265.

(3) Cf. WEIL et BENLOEW, *op. cit.*, p. 127.

(4) Cf. SAL. REINACH, p. 265, WEIL et BENLOEW, p. 120-126, EDON, p. 291, BAUDRY, p. 17 et ss.

d) et même sur la *quatrième syllabe* avant la fin (1); ainsi,

públicus	viendrait de	*pópulicus*
vícies	—	*vícenties*
sámnium	—	*sábinium*
bálneum	—	*bálineum*
núcleus	—	*núculeus*

etc...

Nous mentionnons simplement cette accentuation pour montrer la filière qui rattache l'accentuation du latin classique de la 2e période à tout ce qui l'a précédé.

110. — La connaissance de ce double accent, *intensité initiale* et *ton* pénultième, qui caractérise cette première période, nous permet d'en déterminer approximativement la fin.

L'*accent initial intensif* étant le trait distinctif qui donne à cette période sa physionomie vraiment spéciale, il faudra dire avec M. Havet qu'elle se prolonge jusqu'au IIe ou au IIIe siècle de notre ère, ou avec M. Vendryes qu'elle se termine vers le IIe siècle avant notre ère, époque où, selon lui, cette intensité est tombée. Nous avons dit que nous adoptions plus volontiers l'opinion de M. Vendryes.

Quant au *ton* qui appartient à cette période, il se retrouve à la et même à la 3e période, dont nous avons à parler.

§ 2. — Deuxième période, classique.

111. — « Elle commence au IIe siècle avant J. C. environ, et se poursuit jusqu'au IVe siècle de l'ère chrétienne, c'est-à-dire qu'elle embrasse toute la production littéraire de Rome. Pendant six siècles, la langue latine littéraire apparaît comme une langue essentiellement quantitative, à laquelle les témoignages des grammairiens les plus autorisés attribue en outre un *ton réglé par la quantité* » (2).

A. *Nature de l'accent.*

112. — En réalité, il y a une controverse sur *la nature* de l'accent pendant cette période. L. Laurand l'a parfaitement résumée dans le *Manuel des Études grecques et latines*. Nous le citerons :

(1) Cf. BAUDRY, p. 18-19; WEIL et BENLOEW, p. 127.
(2) VENDRYES, *Recherches...*, p. 100.

« La *nature* de l'accent à l'époque classique est [assez] difficile à définir, les témoignages qui la concernent étant très peu sûrs.

» La plupart des linguistes pensent que la syllabe accentuée était prononcée avec plus d'*intensité*, prononcée *plus fort*. C'est ce qu'on appelle l'*accent intensif*.

» Cette opinion est admise, entre autres, par Lindsay et Skutsch, qui ont étudié d'une manière approfondie les effets de l'accent dans Plaute; par Brugmann, qui a composé la plus importante grammaire comparée des langues indo-européennes; par Seelmann qui a écrit l'ouvrage le plus complet sur la prononciation latine; par Buck, à qui l'on doit le traité le plus au courant sur les dialectes italiques. On dit parfois que cette opinion n'est pas admise en France. Elle a pourtant été adoptée par plusieurs auteurs, qui se sont formé une conviction indépendamment les uns des autres (en se fondant sur des arguments différents et parfois sans connaître leurs devanciers). On peut citer en particulier H. Goelzer, A. Macé, Cliquennois, Vernier.

» Cependant quelques linguistes éminents soutiennent encore qu'il n'y avait pas différence d'intensité, mais seulement de *hauteur* : la syllabe accentuée aurait été prononcée sur une note plus élevée, sans aucune différence dans la force d'articulation. C'est ce qu'on appelle l'*accent musical*, ou quelquefois le *ton*.

» Cette opinion a d'abord été enseignée en Allemagne, en particulier par Corssen (*Aussprache*, 2e éd. II., p. 797); introduite en France avec l'enseignement de la grammaire comparée, elle y compte encore des partisans qui la défendent avec une grande vivacité. Parmi les linguistes qui l'ont soutenue on peut citer : L. Havet, V. Henry, A. Meillet, J. Vendryes, M. Niedermann. [On pourrait ajouter : Lejay, Edon, Weil et Benloew, Westaway].

» Quelques auteurs concilient les deux opinions : R. Waltz admet que l'accent, à l'époque classique, " était essentiellement un accent de hauteur " (*Prononciation*, p. 23), mais il ajoute, p. 24 : " Il est bien probable qu'il y avait, dès l'époque classique, dans l'accent latin, deux éléments combinés, l'un de hauteur, l'autre d'intensité ".

» A une époque *ancienne* (jusque vers le IIe siècle avant J. C.), il y avait un accent *intensif* sur la première syllabe des mots.

C'est ce que les partisans de l'accent musical appellent l'« *intensité initiale* », pour eux différente de l'accent proprement dit.

» Pour les partisans de l'accent intensif, il n'y a qu'une espèce d'accent; il y a eu seulement changement de place : l'accent principal était d'abord sur la première syllabe, avec un accent secondaire sur la pénultième ou l'antépénultième; plus tard, l'accent de la pénultième ou de l'antépénultième devint principal; l'accent de l'initiale devint secondaire : *éleméntum* est devenu *elemèntum ; tèmpestátibus* est devenu *témpestàtibus* » (1).

a) Acuité.

113. — Sans entrer dans le vif de ces discussions, nous essayerons plus loin de prouver que l'accent latin, au début de la 2e période, était *purement musical*, mais que, peu à peu, vers le milieu de cette même période, il est devenu *intensif, tout en conservant son acuité primitive;* c'est l'*union de ces deux qualités, acuité* et *intensité*, qui, d'après nous, *caractérisera la troisième période*. Pour ce motif, c'est en traitant de la 3e période que nous nous proposons d'étudier à fond la question de l'acuité de l'accent.

114. — En effet, de nouveaux et solides arguments, tirés de l'étude de la notation neumatique et des mélodies grégoriennes elles-mêmes, peuvent aujourd'hui être apportés en faveur de l'acuité de l'accent. Si les philologues modernes consentaient à regarder d'un peu plus près cette musique, ils y trouveraient des arguments et une solution de nature à les mettre tous d'accord.

Ce qu'ils ont fait pour la musique grecque, ils auraient dû le faire pour la musique liturgique. Ils se sont servis des rares mélodies grecques échappées au naufrage des temps pour constater l'acuité de l'accent grec (2). Il n'y a qu'à étudier les pièces grégoriennes pour y trouver également la preuve de l'acuité de l'accent latin.

(1) L. LAURAND, *Manuel des Études grecques et latines*, fasc. VI, *Grammaire latine historique*, pp. 627-628.

(2) Cf. SAL. REINACH ; VENDRYES dans son *Traité d'accentuation grecque*; SAGLIO, dans son *Dictionnaire*.

Jusqu'ici ils ont négligé cette source abondante et précieuse de renseignements; ils ont une excuse, à la vérité : l'état déplorable des mélodies grégoriennes et ambrosiennes jusqu'à la fin du XIXe siècle. Mais aujourd'hui que la restauration de ce trésor musical latin est un fait accompli, ce serait une grave négligence de ne pas y puiser les témoignages les plus vivants, les plus authentiques, les plus certains, sur la nature, la valeur, l'*acuité* de l'accent latin.

115. — Nous reviendrons sur cette question. Il suffira, pour le moment, d'indiquer les arguments que nous invoquerons en faveur de l'*acuité* de l'accent dans la 2e et la 3e périodes :

1° cette acuité est un héritage des âges précédents;

2° elle est affirmée par le témoignage de tous les grammairiens latins, avant et après J. C.;

3° affirmée encore par la notation musicale neumatique, qui doit son origine aux accents;

4° affirmée enfin par la forme même des mélodies grégoriennes elles-mêmes qui, très souvent, conservent aux accents toniques leur acuité en leur attribuant des notes élevées, et cela jusque dans les compositions des Xe et XIe siècles.

b) Durée.

116. — Le développement de cette argumentation nous amènera en même temps à constater que l'accent latin est non seulement aigu, mais également, *bref.*

c) Intensité.

117. — Quant à l'*intensité*, qui lui sera décidément adjointe dans la 3e période, elle ne peut être, croyons-nous, prouvée ni par la notation, ni par les mélodies elles-mêmes, ni par les signes rythmiques. Elle devra l'être par des arguments d'une autre sorte :

a) témoignage des grammairiens postclassiques (1);
b) » des langues romanes (2).

(1) Cf. THUROT, *Mémoires de l'Académie.*
(2) VENDRYES, *op. cit.*, pp. 14-15.

B. *Place de l'accent.*

118. — La caractéristique de cette 2e période est donc la persistance d'un *accent mélodique*, d'un *ton ;* ce ton se place, comme dans la 1re période, sur la pénultième ou l'antépénultième des mots latins. Il ne remonte plus au delà, et l'accentuation archaïque est tombée. L'intensité initiale l'est également, ou, du moins, elle est en train de disparaître, si l'on en croit M. Havet. Ceci est d'ailleurs, pour nous, d'importance secondaire. Ce qui est essentiel pour nos recherches, *c'est l'existence d'un accent mélodique*, qui, du reste, va se retrouver dans la 3e période.

119. — A quelle époque se termine cette 2e période? Au moment où l'*intensité* s'unit à l'*acuité* dans l'émission de l'accent latin.

Il est difficile de préciser ce moment. M. Vendryes, p. 103, fixe le début de la 3e période en 393, année où, d'après lui, parut le poème de Commodien, le premier qui soit basé sur l'accent intensif. Ce serait donc vers la fin du IVe siècle qu'il faudrait placer la fin de la 2e période.

Sans repousser cette opinion, nous inclinerions volontiers vers une date un peu antérieure. Lorsque nous rechercherons tout au long la nature de l'accent latin dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, nous trouverons des traces de l'accent intensif bien avant la fin du IVe siècle. En effet, dit M. Havet, « l'accent, jusqu'au temps des premiers empereurs, était de nature purement mélodique... Mais, dès le IIIe siècle, la syllabe aiguë était devenue une syllabe forte; accentuer une syllabe, ce n'était plus en hausser le ton (??) (1), c'était la prononcer plus fort. L'accent, d'ailleurs, n'avait pas changé de place ».

§ 3. — Troisième période, ecclésiastique.

120. — Cette période commence donc au moment où l'*intensité* se joint à l'*acuité* de l'accent latin de la pénultième. Les premières traces de cette alliance apparaissent vers la fin du IIe siècle

(1) *Métrique*, p. 231. Ici, M. Havet, comme la plupart des modernes, fait une erreur. Il est très vrai que l'accent aigu est devenu *fort* à l'époque postclassique, mais il n'a pas cessé pour autant d'être *mélodique*. Nous le prouverons au chapitre suivant.

après J. C., surtout dans la langue vulgaire; mais l'intensité ne s'empare nettement du *ton* latin que vers la fin du IV[e] siècle; au V[e], la conquête est achevée. L'accent latin conserve intact le caractère mélodique qu'il avait déjà dans la 1[e] période; en fait, en théorie et en droit, il est toujours l'accent aigu, *acutus;* mais peu à peu l'intensité l'a transformé, il est devenu *fort* (1).

121. — Ce n'est pas tout. Dans la période précédente, le *ton* dépendait de la quantité. Désormais, l'accent intensif ayant atteint son plein épanouissement, il n'en va plus ainsi. En effet, nous le savons déjà, cet accent mélodique et intensif exerce sur la langue une très grande influence. Sous son règne, les syllabes s'égalisent; les mots, très différents de quantité, se rangent sous une même formule qui a pour base la *force* et la *faiblesse* des syllabes (2); ces syllabes, prises en soi, valent chacune un temps; il n'y a plus de longues (3), plus de place pour les accents circonflexes ou anti-circonflexes; en un mot, toutes les syllabes sont égales. Et l'ancienne syllabe pénultième *brève*, qui fixait en latin la place de l'accent, devient la plus *faible*, la plus grêle des syllabes, ce qui permet à l'accent de conserver sa place des temps classiques.

(1) « C'est à M. Roudet que revient le grand mérite d'avoir élucidé complètement les rapports physiologiques de l'intensité et de la hauteur. Le résultat principal de ses expériences, c'est qu'*on a le droit, en parlant d'un des deux accents, de faire abstraction de l'autre.* En effet, malgré le lien physiologique qui les unit, l'intensité et la hauteur sont produites d'une façon distincte. Si l'augmentation de la pression dans la trachée, nécessaire pour l'intensité, détermine fatalement une tension des cordes vocales, l'augmentation de hauteur ainsi produite peut être compensée par une diminution de tension des muscles du thorax. On conçoit par suite qu'une langue possède l'intensité sans hauteur ou réciproquement... On conçoit donc que dans certaines langues l'*intensité et la hauteur se produisent ensemble*, et que dans d'autres la hauteur se transforme en intensité ». VENDRYES, *Op. cit.*, p. 11.

Cette thèse, dont les premiers résultats sont, dit M. Vendryes, « d'une importance capitale », a été exposée par M. Roudet dans deux articles de *La Parole*, I, 321; II, 201. Bien que trop succincte, l'analyse de ces deux articles rapportée ici montre bien que les deux accents — ton et force — sont tout à fait indépendants l'un de l'autre; qu'ils peuvent, selon les langues, se réunir ou se séparer. C'est notre théorie.

(2) Cf. ci-dessus, chap. I, pp. 48 et suiv.

(3) « Dans le langage populaire..., l'accent devient tellement prépondérant qu'il fait disparaître la quantité. Dans quelques poèmes... en particulier ceux de Commodien, il n'y a plus de syllabes longues, mais seulement des syllabes accentuées, comme en allemand moderne ». REINACH. *Gramm.* Accentuation de la décadence, p. 265-266.

122. — Or cet accent *musical*, *bref*, *fort*, avec des nuances pour chacun de ces trois ordres, est justement *celui des mots que le chant grégorien doit orner, amplifier, développer.*

C'est cet accent qu'il importe d'étudier avec soin, car c'est pendant le cours de cette 3e période que furent composées presque toutes les mélodies grégoriennes. Et le latin ecclésiastique, employé encore dans le monde entier, suit toujours les mêmes lois.

123. — Les philologues signalent encore à ce moment outre l'accent principal, l'existence d'*accents secondaires*, intensifs, qui « frappent les syllabes de 2 en 2 en montant et en descendant à partir de l'accent principal (1) ».

124. — Un dernier caractère du latin de la décadence, également signalé par les philologues, c'est l'existence d'un *contre-accent* au commencement de chaque mot (2).

§ 4. — Quatrième période, romane.

125. — Enfin l'accent latin *aigu*, *bref* et *fort*, de la 3e période, devient *long* au moment de la formation des langues romanes. La *force* et la *longueur* de l'accent latin dans la prononciation furent même une des causes principales de la transformation et de la destruction de la langue latine, en tant que langue *parlée* et *vulgaire*. En réalité, l'accent latin *long* — et long ne signifie pas double — n'est plus le vrai accent latin, mais un accent roman. Nous n'avons pas à nous en occuper.

126. — Après cette vue sommaire des périodes historiques de l'accent latin, auxquelles il ne convient pas d'assigner des limites trop précises parce qu'elles se compénètrent, il faut revenir aux périodes qui concernent spécialement notre travail, la 2e et surtout la 3e. C'est d'elles seules qu'il sera question maintenant.

---

(1) V. HENRY, *Précis*, p. 101.

(2) Cf. V. HENRY, *ibid.*, p. 101; et surtout VENDRYES, *Recherches..*, pp. 15 et ss.

CHAPITRE IV.

LE MOT LATIN ISOLÉ (suite).

ACCENT TONIQUE ET ACCENTS SECONDAIRES. — LEUR PLACE.

127. — Dans l'étude de l'accent tonique latin, nous distinguerons :

1° *ses qualités matérielles*, c'est-à-dire l'acuité, l'intensité et la brièveté de la syllabe ou de la partie de syllabe qui le porte.

Ce sera l'objet du chap. V.

2° *ses qualités spirituelles*, c'est-à-dire son rôle vivifiant dans le mot tout entier, en d'autres termes sa puissance de cohésion et de coordination. L'accent tonique est l'*âme du mot*, *anima vocis*, selon l'expression très juste des anciens; or, parler de l'*âme* du mot, c'est parler de son *rythme*.

Ce sera l'objet du chap. VI.

Mais auparavant, et pour alléger notre exposé, nous préférons nous débarrasser une fois pour toutes de la *place* occupée dans le mot par l'accent tonique, ou, pour parler plus exactement, par les divers accents, tonique et secondaires.

Ce présent chap. IV sera donc consacré à la *place* de l'accent, dans les mots, tant latins qu'étrangers, qui entrent dans la trame du latin liturgique et de l'art grégorien.

Comme il s'agit de notions connues, nous serons très bref. Un simple rappel des règles à l'époque classique et à l'époque postclassique suffira.

ARTICLE 1. — DIFFÉRENTES SORTES D'ACCENTS MÉLODIQUES.

128. — Il faut commencer par bien établir la nature personnelle de l'*accent tonique*, en le distinguant des autres accents, mélodiques aussi, en usage dans la langue latine, ou du moins énumérés par les grammairiens.

129. — Les auteurs anciens donnaient le nom générique d'*accent* aux divers signes graphiques indiquant non seulement les *inflexions* de la voix dans le discours, mais encore la *durée* des syllabes, et même aux autres signes comme l'*apostropha*, le trait d'union ou *hyphen*, etc. — On trouvera au tome I de cet ouvrage, p. 133, la liste de tous ces accents.

Ici nous ne nous occupons que des accents relatifs à l'*intonation*.

Les grammairiens en comptent quatre, ou même cinq :

l'accent *tonique* ou *aigu* (´), *accentus acutus*, le *ton* des modernes;

l'accent *grave* (`), *gravis*, bas, grave;

l'accent *circonflexe* (^), *flexa*, fléchi;

l'accent *anti-circonflexe* (ˇ);

l'accent *moyen*.

Seuls, les trois premiers ont une existence certaine.

130. — *Accent aigu*. — « L'accentuation, en latin comme en grec, était une sorte de chant qui animait la prononciation des mots. Il y avait toujours dans chaque mot une syllabe qui recevait une intonation plus aiguë que les autres, ou autrement dit, qui se prononçait sur un ton plus haut que les autres... Cette intonation aiguë donnée à l'une des syllabes est ce qu'on appelle l'*accent tonique* » (1).

C'est l'*accent* proprement dit. Comme nous le connaissons déjà, et qu'il en sera longuement traité dans les pages suivantes, il suffit de le mentionner ici.

131. — *Accent grave*. — « Les syllabes qui n'ont pas l'accent tonique, et que, pour cette raison, l'on appelle souvent syllabes atones ou inaccentuées, ont cependant, par le fait même qu'elles se prononcent, une sorte d'accent relatif qu'on nomme *accent grave*. Considérons, par exemple, le mot *meritórius* : la voix est basse, grave sur *me*, *ri;* elle s'élève, elle devient aiguë sur *tó*, qui a l'accent tonique; puis redevient grave sur *ri*, *us*. Le mot *meritórius* a donc quatre syllabes graves contre une syllabe aiguë, et par conséquent quatre accents graves : *mèrìtórìùs* ».

(1) EDON, *Ecriture et Prononciation du latin*, p. 271.

Ce qui, sur une portée musicale, peut être ainsi figuré :
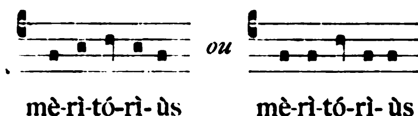


Fig. 3.

« Mais comme toute syllabe qui n'a pas l'accent tonique a, par cela même, l'accent grave, l'usage est d'omettre comme inutile l'indication des accents graves, et de marquer seulement l'accent tonique : *meritórius* » (1).

132. — *Accent circonflexe. Accent anti-circonflexe.* — Ces accents ne se placent que sur une *voyelle longue;* ils ne peuvent donc exister que dans la première ou la seconde période ci-dessus décrites, où la langue latine était soumise à la quantité; dans la troisième période, toutes les syllabes étant égales, d'un temps, ils n'ont plus d'emploi.

L'usage et même l'existence de ces deux accents, surtout de l'*anti-circonflexe*, ont donné lieu à de nombreuses discussions dont l'exposition abrégée trouvera sa place ci-dessous, lorsqu'il sera question de la *brièveté* de l'accent tonique; car rien ne prouve mieux cette brièveté que l'emploi de l'accent circonflexe qui, appuyé sur une longue ou sur deux temps, attribue l'aigu à l'un seulement de ces deux temps.

133. — *Accent moyen.* — Encore moins entrerons-nous en discussion au sujet de l'accent *moyen* que mentionnent certains

(1) EDON, p. 272. L'accent grave, dit M. Vendryes, *Traité d'accentuation grecque*, § 35-36, « se distingue surtout de l'aigu en ce qu'il est syllabique, (συλλαβικός), c'est-à-dire qu'il frappe toutes les syllabes qui ne reçoivent pas l'accent aigu, tandis que l'accent aigu est principal (κύριος)... Cela revient à dire que l'accent grave est l'*absence d'accent.* Il résulte de là qu'on devrait dans chaque mot marquer de l'accent grave toutes les syllabes qui ne portent pas l'accent principal : φίλὸς ἄνθρὼπὸς etc. C'est en effet ce qui s'est fait d'abord, d'après le témoignage des grammairiens, confirmé curieusement en cela par la découverte des papyrus sur lesquels on lit des formes comme ἐπὲσσεύοντο (papyrus d'Homère), μὴσὰμένοι (papyrus d'Alcman), etc. Mais l'usage de noter dans l'écriture les accents graves ne s'est pas maintenu, parce que l'on craignait de détériorer le papyrus »

auteurs grecs et latins (1). Cependant nous ne pouvons pas le passer sous silence (2).

L'accent moyen atteignait les notes et syllabes intermédiaires entre l'aigu et le grave, soit en montant, soit en descendant. Ainsi un mot comme *adjutórium* aurait pu se noter ainsi :
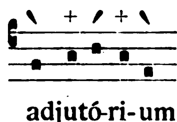


Fig. 4.

Les deux notes intermédiaires *sol* auraient porté l'accent moyen qui, on le voit, se rapporte uniquement à la mélodie, comme les autres accents. Il n'avait pas de *signe graphique.*

Le plus grand nombre des théoríciens, nous l'avons vu, regarde comme *graves* toutes les syllabes qui n'ont pas l'accent tonique.

134. — Ces divers accents mélodiques ont peu à peu disparu, au fur et à mesure du développement (ou de la décadence) de la langue latine. Seul, l'accent aigu a subsisté, et a même pris une importance de plus en plus grande. C'est lui qui, en se transformant, est devenu l'*accent tonique,* au sens où nous l'entendons maintenant, aigu et surtout fort. C'est de lui seul que nous nous occuperons désormais.

(1) MM. Weil et Benloew citent entre autres ce témoignage d'Aulu-Gelle (IIe siècle) rapportant l'opinion de Nigidius Figulus, contemporain de Varron, sur l'accentuation de *Váleri,* vocatif de *Valerius.* « Il voulait, dit Aulu-Gelle, qu'on prononçât la première syllabe aiguë et que, sur les deux autres, on descendît *par degrés* vers le grave : « *Summo tono est prima, deinde* gradatim *descendunt* ». *Théorie générale...*, p. 14. Cf. VENDRYES, *Recherches...*, p. 22.

(2) L'existence de l'*accent moyen* est en effet nécessaire pour expliquer les notes de préparation des médiantes et des cadences, dans les leçons et dans la psalmodie.

On en retrouve aussi des traces dans la structure même des mélodies grégoriennes ; par exemple :
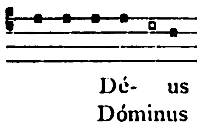


Fig. 5.

ARTICLE 2. — L'ACCENT AIGU OU TONIQUE LATIN.

§ 1. — Période classique.

135. — Edon, p. 274-275, résume en quatre règles tout ce qui concerne la place de l'accent tonique à cette époque :

« 1° L'accent tonique évite la fin du mot, même dans les monosyllabes ; car, s'il sont longs par nature, l'accent se met sur leur premier temps : *jūs, jûs = júus.*

2° L'accent se place autant que possible sur le troisième temps à partir de la fin du mot :

3 2 1 ‿ ‿ ‿ ‿ *superior*, 3 2 1 *supérior* ; 3 2 1 — ^ ‿ *deflebit* = *deflébit* ; 4 3 2 1 — ˇ — *colludas* = *collúudas.*

3° Si le troisième temps est une pénultième brève, et que le mot ait plus de trois syllabes, l'accent se porte sur le quatrième temps :

4 3 2 1 — ‿ ‿ — *purpureos*, 4 3 2 1 *purpúreos.*

4° L'accent ne remonte jamais au delà de l'antépénultième ».

136. — Il ressort de ces règles que « la place de l'accent ne dépend pas seulement de la durée, mais encore du nombre des émissions de voix qui séparent l'aigu de la fin du mot » (1).

En d'autres termes, c'est *la fin du mot* qui règle la place de l'accent tonique.

137. — Ce procédé rétroactif était bien connu des anciens grammairiens :

« Accentus autem computantur non a prioribus syllabis, sed ab ultima, id est retrorsum, nec possunt ascendere nisi usque ad tertiam syllabam a fine ». SERVIUS, *in Donat.* (2).

« Jam modo videamus quo modo computantur accentus. A fine non ab initio. Ut puta, *indoctissimus*, quinque sunt ; non incipis computare, utrum prior syllaba habeat accentum, id est *in*, inde si *doc* habeat accentum, inde *tis*, inde *si*, inde *mus*. Non potes ita ab initio computare, sed a fine quaere... etc. ». POMPEIUS (3).

(1) WEIL et BENLOEW, p. 25. On lira avec fruit les pages 24, 25 et 26 de cet ouvrage, consacrées à la place de l'accent latin.

(2) KEIL, vol. IV, fasc. 2, p. 426, 20. — SCHOELL, p. 104, LXI[d].

(3) KEIL, vol. V, fasc. 1, p. 127, 15. — SCHOELL, p. 105, LXV.

Et encore, ces deux textes cités par Dom Pothier (1) :

« Nec a postrema syllaba citra tertiam ».

CIC.

« Proxima extremæ aut ab ea tertia ».

QUINT.

Nous devions relever, en passant, ce procédé rétroactif, car nous le retrouverons lorsqu'il s'agira de placer les touchements ou ictus rythmiques des mots, tant il est vrai que, toujours et en tout, c'est la fin qui détermine les moyens.

§ 2. — Période postclassique ou tonique.

138. — Dans cette période, la disparition de la *quantité* égalise les syllabes; de plus, à l'acuité de l'accent tonique vient se joindre l'intensité.

Les règles d'accentuation sont très simples; nous les résumerons brièvement.

139. — Tout mot latin, même monosyllabe, ayant un sens distinct, possède un accent tonique (2).

140. — Tout *monosyllabe* dans ces conditions est accentué, *réx*, *lúx*. Cette règle doit être prise au sens absolu.

Cependant, les qualités de l'accent, aigu et fort, étant par elles-mêmes relatives à des syllabes graves et faibles, il en résulte que la valeur d'acuité ou d'intensité du monosyllabe ne peut être appréciée que si le monosyllabe est mis en comparaison avec les syllabes du contexte. Il arrive souvent que son accent est affaibli ou même détruit, par exemple lorsqu'un monosyllabe accentué est suivi d'un mot accentué lui-même sur la première syllabe : *Réx dixit; Réx Dóminus*. Deux syllabes accentuées avec la même force ne peuvent se suivre immédiatement. L'art de la diction exige que l'une des deux soit subordonnée à l'autre.

Laquelle sera sacrifiée? Tantôt la première, tantôt la seconde; le contexte littéraire ou musical (3) aidera à déterminer ce choix; souvent le goût seul du lecteur ou du chanteur en décidera.

(1) *Mélodies Grégoriennes*, p. 105.

(2) *Ibid.*, ch. VIII.

(3) « Deux accents semblables ne doivent jamais être placés immédiatement un après l'autre : c'est pourquoi l'on ne dit pas, *Réx nóster*, *té décet*, *nós*

141. — *Les mots de deux syllabes* ont toujours l'accent sur la première syllabe : *Déus méus.*

142. — *Les mots de trois syllabes et plus* sont de deux sortes par rapport à la place de l'accent. Ici l'ancienne quantité fait sentir un dernier reste d'influence.

Si la *pénultième* était longue dans la période quantitative, et marquée du circonflexe ou de l'anti-circonflexe, elle porte, dans la période tonique, un simple accent aigu :

deflebit, deflébit.

Si la pénultième était brève, toujours à l'époque classique, l'accent remonte sur la troisième syllabe à partir de la fin, sur l'antépénultième.

superior, supérior; *Dominus, Dóminus.*

Les mots accentués sur la pénultième sont dits *paroxytons* ou *spondées toniques : Déus, deflébit, cogitatiónes.*

Les mots accentués sur l'antépénultième sont dits *proparoxytons* ou *dactyles toniques : Dóminus, supérior, cogitatiónibus.*

143. — Jamais l'accent ne remonte au delà de l'antépénultième. Jamais non plus, dans la période tonique, il ne se place sur la dernière syllabe des mots ; il n'y a pas d'*oxytons* en latin.

144. — Sont privés d'accent tonique (1) :

a) Les *prépositions* et les adverbes-prépositions placés immédiatement *avant* leur régime : *super nos, in mánus, per ómnia.*

Placés *après* leur régime, ils reçoivent l'accent : *móntem súpra, frónde súper víridi.*

b) Les *conjonctions* placées en tête de la phrase ou du membre de phrase : *sicut érat*, et non : *sícut érat;* mais l'accent secondaire existe dans ce cas.

Dans le cours de la phrase, les conjonctions prennent l'accent : *Pétrus áutem, fécit énim, vívit véro.*

c) Les pronoms *relatifs*, quand ils n'expriment qu'une simple relation : *Páter nóster qui és in caélis.*

áutem, mais bien, *Rex nóster, te décet, nos áutem* ». D. JUMILHAC, *La science et la pratique du plain-chant*, édit. de 1673, p. 197 ; édit. de Nisard, 1847 p. 279.

(1) Cf. D. J. POTHIER, *op. cit.*, ch. VIII.

Ils ont l'accent si leur antécédent est sous-entendu : *Qui credíderit.*

Les pronoms *interrogatifs* sont aussi accentués : *Quis revólvet nóbis lápidem.*

145. — Telles sont, en abrégé, les règles des grammairiens sur ces points. *Pratiquement*, elles demandent un adoucissement, car il est bien difficile, en certains cas, de ne pas attribuer un *accent secondaire* à des prépositions ou conjonctions placées avant leur régime : Ex. : *súpra móntes, secúndum misericórdiam.* Il sera nécessaire souvent de laisser leurs règles aux grammairiens, si nous voulons rester rythmiciens et même grammairiens (1).

Nous passons sous silence les autres cas du même genre, enclitiques ou proclitiques, sans accent ; pratiquement, ils sont résolus dans les livres liturgiques. L'ouvrage déjà cité de M. Edon donne, pages 280-289, les renseignements les plus détaillés sur cette question.

ARTICLE 3. — LES ACCENTS SECONDAIRES.

§ 1. — Accents secondaires binaires.

146. — Les anciens (période classique) n'admettaient qu'*un seul accent tonique* dans le mot :

« Ipsa enim natura... in omni verbo posuit acutam vocem, *nec una plus* ». Cic. (2).

« Est in omni voce utique acuta, sed *nunquam plus una* ». Quint. (3).

Sur ce point, les auteurs sont tous d'accord. Il ne s'agissait alors que d'un accent purement *mélodique*. Ce caractère d'acuité, on le comprend, ne pouvait être le partage que d'une seule syllabe ou voyelle dominant toutes les autres.

147. — Plus tard, lorsque la quantité eut disparu et que l'accent aigu fut aussi devenu intense, un *accent secondaire* fit son apparition

(1) Car le rythme phraséologique l'emporte souvent sur le rythme des mots isolés.

(2) *Or.* XVIII, 58 (Schoell, p. 101, LVI).

(3) *Inst. or.*, I. 5, 29-31 (Schoell, p. 102, LVII).

dans le latin ecclésiastique et vulgaire. « Il frappait les syllabes d'un mot, de deux en deux, en descendant et en remontant, à partir de la syllabe marquée de l'accent principal : ce que les romanistes appellent le principe de l'*accentuation binaire;* v. g. *sánguinìs, occídimùs, ìmperátor, impèratórem, ìntercídimùs*, etc. » (1).

Cet accent secondaire était, à la vérité, plus faible que l'accent principal, mais plus fort que les syllabes atones.

148. — Les philologues apportent ordinairement les preuves suivantes de l'existence de cet accent :

1° Les dérivations de mots dans les langues romanes; ainsi en français :

òrnaméntum devient ornement
+
bònitátem — bonté
+
vèrecúndia — vergogne
+
etc.

Pressées entre deux accents, les voyelles intertoniques s'affaiblissent ou même disparaissent.

2° La poésie tonique ou rythmique, adoptée par les poètes chrétiens, est généralement basée sur le rythme binaire, ce qui ne se peut faire sans l'accent secondaire : ses règles reposent sur l'alternance de syllabes accentuées et de syllabes atones :

Stábat máter dòlorósa

Júxta crúcem làcrymósa

Cújus ánimàm geméntem

3° La mélodie grégorienne fournit une troisième preuve, aussi décisive que les précédentes, et les philologues pourraient s'en prévaloir. Cette mélodie, par sa manière de traiter l'accent principal et les syllabes antétoniques des longs mots, nous révèle l'existence d'accents secondaires, qu'elle traite de la même manière que l'accent principal. Cette preuve se trouvera développée plus loin lorsqu'il sera traité de la *mélodie* et de la ***durée*** de l'accent tonique dans le chant grégorien.

(1) V. HENRY, *Précis..*, p. 101.

4° Enfin, toute la psalmodie grégorienne prouve dans les cadences la nécessité d'un accent secondaire (1).

§ 2. — Accent secondaire initial d'intensité.

149. — Il suffira de mentionner un autre *accent secondaire initial d'intensité*, reconnu dans le *latin postclassique* par les philologues, mais dont on ne trouve aucune trace dans les mélodies grégoriennes.

Après avoir parlé de l'accent *pénultième* d'*intensité* en latin, M. Vendryes ajoute : « Plusieurs faits semblent prouver que cet accent n'existait pas seul et qu'il était accompagné d'un *contre-accent* au commencement du mot : soit sur la syllabe initiale, soit sur la deuxième syllabe avant l'accent » ; et cet accent était « d'autant plus fort que le mot était plus long » (2).

M. Vendryes expose ensuite ces faits; tous sont tirés des langues romanes, qui ont cet accent initial. Puis il réfute une opinion erronée sur la *provenance* de cette intensité initiale du roman : ne serait-elle pas une survivance de l'intensité initiale primitive de la langue latine? La réponse est nettement négative. « L'intensité initiale romane doit être issue de l'intensité de la pénultième, comme l'indique le fait caractéristique, signalé plus haut, que l'intensité du contre-accent initial dépend de la longueur du mot. Le contre-accent initial est une conséquence secondaire de l'accent pénultième, et ne *saurait donc lui être antérieur*... D'ailleurs un certain nombre de faits, phonétiques, prosodiques et morphologiques prouvent que la langue latine a *traversé une période pendant laquelle les initiales ne possédaient aucune intensité appréciable* » (3).

150. — Sans doute, à l'époque où les mélodies grégoriennes ont pris naissance en s'appuyant sur la langue latine, cette intensité initiale romane n'existait pas encore, et l'intensité initiale primitive avait déjà disparu; car rien, dans nos cantilènes, ne trahit son existence.

(1) Cf. notre *Petit Traité de Psalmodie*.
(2) *Recherches*.., pp. 15-17. — Cf. V. HENRY, *Précis*.., p. 101.
(3) *Ibid.*, pp. 19-20.

ARTICLE 4. — L'ACCENT TONIQUE DANS LES MOTS HÉBREUX.

151. — L'emploi des mots hébreux dans la langue liturgique est assez fréquent pour que les compositeurs grégoriens aient eu à tenir compte de leur accentuation tonique.

Or, que savait-on de cette accentuation dans le monde latin, du IVe au VIIIe siècle, époque de la composition des mélodies liturgiques ?

Peu de chose, ou plutôt rien, si l'on excepte, peut-être, quelques hébraïsants, comme saint Jérôme. Les *grammairiens* et les *mélodies* elles-mêmes sont les seuls témoins capables de nous renseigner sur cette question.

Nous ne dirons rien, dans ce chapitre, du témoignage apporté par les mélodies grégoriennes, nous réservant de traiter ce sujet plus loin.

§ 1. — Les grammairiens.

152. — Les *grammairiens* ne dissimulent en aucune façon leur ignorance complète sur ce point : les textes que nous citons, à la fin de ce volume, en Appendice au Chapitre IV, le prouvent avec évidence : il suffit de les résumer ici.

Au IVe siècle, *Diomède* nous dit que dans les mots *barbares* — cette appellation comprend les mots hébreux — l'accentuation ne peut être certaine; car il serait absurde, ajoute-t-il, de chercher une loi sûre des accents dans un langage qui n'est régi par aucune règle :

« Accentus in integris dictionibus observantur, in peregrinis autem verbis et in *barbaris* nominibus, maxime in interjectionibus, *nulli certi sunt.* In his enim maxime accentuum lex certa esse non potest, cum sit absurdum a turbato tenoris exigere rationem » (1).

A l'ignorance, Diomède ajoute le dédain et le mépris !

Au même siècle, *Donat,* maître de saint Jérôme, répète Diomède. Son texte a été commenté pendant tout le Moyen-Age, comme on peut le voir par les textes D, E, F, H, I, J, K, L.

(1) Nous renvoyons une fois pour toutes à l'Appendice au ch. IV. C'est là que l'on trouvera en entier, et dans le même ordre, tous les textes cités ou indiqués ici.

Mais alors, que faire en face de ces mots? Car, enfin, il faut bien les lire, les chanter, les accentuer, puisqu'ils se rencontrent dans la liturgie sacrée.

Sergius, dont l'époque est incertaine, mais qui fut un des commentateurs de Donat, répond : Accentuez comme vous le voudrez, pourvu que ce ne soit pas d'une manière âpre, dure, peu agréable à l'oreille.

Affirmations analogues dans le texte de *Priscien*, VI[e] s., et les autres.

Au X[e] siècle, *Remi d'Auxerre* († 908), dans son Commentaire de Donat, n'ajoute rien à son auteur.

153. — Donc, *en théorie*, ignorance de l'accentuation hébraïque; *en pratique*, liberté d'accentuation : voilà en deux mots la situation sur ce point, du VI[e] au VIII[e] et même au X[e] siècle. Les compositeurs grégoriens n'étaient pas plus renseignés que les auteurs; l'étude intrinsèque des mélodies ambrosiennes et grégoriennes reflète cet état d'esprit; nous le verrons ailleurs.

§ 2. — La Tradition Massorétique.

154. — Au XII[e] siècle — peut-être avant, nous ne trouvons pas de textes — les auteurs, ordinairement des moines, abandonnent les théories des grammairiens latins et formulent une autre doctrine, plus précise cette fois (1). On sent que de nouveaux éléments d'information sont intervenus et que les auteurs savent mieux à quoi s'en tenir sur cette question; nous en parlerons plus loin.

155. — Les règles sont formulées clairement par *Alexandre de Villedieu*, XIII[e] siècle, dont le *Doctrinal* a eu une grande influence dans tout le Moyen-Age. En voici le résumé d'après M. Thurot :

« Tout mot hébreu qui ne suit pas la déclinaison latine a l'aigu sur la dernière syllabe ».

(1) Nous ne donnons pas ici ces textes, on les trouvera dans l'Appendice. Ce sont les Textes M. Frère Paul, camaldule, XII[e] s.
» N. Anonyme cistercien, XII[e] s.
» O. Alexandre de Villedieu, XIII[e] s.
» P. Anonyme de Montpellier, cistercien (?) XIV[e] s.

« Avec la déclinaison latine, il prend l'accent latin » (1).

156. — D'où vient ce changement de doctrine, et cette assurance des auteurs à partir du XIIe siècle?

La réponse est facile.

La langue hébraïque a possédé de tout temps, comme toutes les langues, son accentuation propre, qui se conservait par la pratique et par l'enseignement oral. Du Ve au VIIIe siècle de notre ère, des docteurs juifs qu'on a nommés les Massorètes, établis en Palestine, surtout à Tibériade, entreprirent de fixer par écrit les règles traditionnelles de cette accentuation; et, pour en propager l'usage, ils inventèrent des signes graphiques et les introduisirent dans les manuscrits. Vers le début du VIIIe siècle, leur tâche était achevée. Cependant, jusqu'au Xe siècle, leurs travaux furent sans cesse l'objet de remaniements et de perfectionnements.

Les premiers manuscrits hébraïques, accentués selon le système massorétique, ne parurent qu'au IXe et au Xe siècle. La diffusion des règles nouvelles fut longue, et ne parvint à la connaissance de l'Occident que vers la même époque. Le plus ancien traité que nous ayons sur la ponctuation et l'accentuation hébraïques est celui du grammairien juif Ben Asher qui vivait dans la première moitié du Xe siècle (2).

Si ces règles ne représentent pas avec une entière certitude la véritable accentuation de l'ancien hébreu, nous pouvons croire

(1) THUROT, *Notices et Extraits*.., t. XXII, pp. 2, 28 et 400.
Voici le texte qui nous concerne, avec la glose :
(Doctrinal.) « Omnis barbara vox non declinata latine
Accentum super extremam servabit acutum
Nostra dat accentum data declinatio nostrum ».

(Glose. R. 157. *Omnis barbara).* — « Sicut omnes dicuntur barbari preter Grecos et Latinos, sic omnes dictiones dicuntur barbare preter Grecas et Latinas... Attende quod dicit *non declinata* ut *Salomon*, in nominativo et vocativo, in quibus acuunt ultimam syllabam. Sed in aliis casibus, in quibus servant nostram declinationem, servant nostrum accentum. Similiter dicendum est de hoc nomine *Sanson*. Sed cum *Thobias*, *Andreas*, et similia sint consimiliter hebrea, queritur quid sit dicendum de eorum accentibus. Dicendum est, ut michi videtur, quod ista nomina sunt moderno usui accomodata et latinis viris sepius imponuntur, nec a latina declinatione et terminatione deviant, ideoque latinum servant accentum. Inde queritur quo accentu profertur hec dictio *Thisbe*, et dicitur quod acuto ».

(2) Cf. VIGOUROUX, *Dictionnaire de la Bible*, au mot : *Ponctuation hébraïque*.

cependant qu'elles s'en rapprochent beaucoup; car, dans tous leurs travaux sur la lettre du texte biblique, dans ceux du moins où la doctrine n'était pas engagée, les Massorètes recherchaient avec le plus grand soin les plus antiques traditions.

157. — Quelles étaient donc les règles de cette accentuation massorétique?

Les voici d'après la *Grammaire hébraïque* de M. Touzard :

a) En hébreu « il n'y a, dans chaque mot, qu'une syllabe proprement tonique ». (p. 143).

b) Cependant il y a des accents secondaires dans les mots qui ont plus de deux ou trois syllabes, surtout au deuxième rang avant l'accent principal. (p. 144).

Quant à la place de l'accent tonique ou principal, elle est ainsi fixée par la tradition massorétique :

« 1° L'accent principal est le plus souvent sur la *syllabe finale;*

2° Dans un certain nombre de mots, l'accent principal est sur la *pénultième ;*

3° L'accent n'est jamais sur une syllabe antérieure à la pénultième ». (p. 144).

158. — De ces trois règles, les moines théoriciens du bas Moyen-Age ne retinrent pratiquement que la première : *l'accent sur la dernière syllabe.* L'influence de cette unique règle ne se fit guère sentir que dans les lectures liturgiques et la psalmodie, mais elle fut l'une des causes qui donnèrent naissance aux médiantes rompues, inconnues dans les premiers siècles grégoriens. Double erreur :

a) erreur d'accentuation, car les mots accentués sur la *pénultième* d'après les Massorètes, le furent sur l'*ultième* syllabe, et augmentèrent ainsi le nombre des cadences tronquées;

b) erreur musicale, plus tard, parce que l'on *tronqua* des cadences mélodiques que l'antiquité avait toujours respectées.

159. — Remarquons, en tous cas, qu'à la date où le travail des Massorètes se répandit dans le monde latin, les plus anciennes parties des répertoires ambrosien, grégorien et mozarabe étaient fixées depuis longtemps; et on ne voit pas bien comment l'accentuation massorétique, inconnue en Occident du VIe au Xe siècle, aurait pu exercer une influence sérieuse sur la composition des mélodies liturgiques et sur la psalmodie.

§ 3. — La Renaissance.

160. — La Renaissance amena un renouveau dans l'étude de la langue hébraïque et de son accentuation, par suite des interminables discussions sur la Bible; et le résultat fut que l'on se rapprocha de l'enseignement des Massorètes.

Une vieille grammaire latine (1) résume la doctrine des grammairiens du XVI[e] et du XVII[e] siècle sur « l'accentuation des mots hébreux latins ». Malgré les divergences, on peut la réduire aux quelques propositions suivantes :

1° Ils tiennent compte, en général, des deux règles principales des Massorètes :

a) accent le plus souvent sur la finale;

b) » parfois sur la pénultième.

Quelquefois même sur l'antépénultième, ajoute Antoine de Nébrissa (1558), l'un des plus habiles hébraïsants de son siècle.

D'après Prompsault, « les mots hébreux contenus dans l'Ancien et le Nouveau Testament ne dépassent pas le nombre de cinq mille, parmi lesquels *quatre cents,* ou à peu près, ont la pénultième aiguë, et *soixante* ou *quatre-vingts,* tout au plus, l'antépénultième. Ceci doit s'entendre des mots hébreux qui ne suivent pas la déclinaison grecque ou latine ».

Le même auteur cite ensuite, d'après Cavalli (1630 et 1647), une longue liste de mots — 150 environ — accentués sur la pénultième. Nous relevons *Abél, Báal* (et ses composés) *Nóe, Cáin, Gómer, Ephráim, Esáu, Abigáil*... etc. A ces 150 mots, il faut ajouter les noms en *ezer, melech, sedech : Eliézer, Abiézer, Elimélech, Melchisédech*... etc. (2).

2° Tout en donnant ces règles, les grammairiens de la Renaissance se distinguent de leurs prédécesseurs par un point qui témoigne de leur prudence : presque tous reconnaissent que *l'accentuation hébraïque doit céder devant l'usage :* « Aux mots

(1) Abbé J. H. R. PROMPSAULT. *Grammaire latine. Traité des lettres, de l'orthographe et de l'accentuation,* 1842, p. 988-992.

(2) « Despautère (1537) prétend que le nombre des mots hébreux qui prennent l'accent sur la *pénultième* est incalculable ». (PROMPSAULT, p. 990).

entièrement hébreux, il faut donner l'accent hébreu, *pourvu que l'usage ne s'y oppose pas* ».

Ainsi parlent le P. Menèse (1527); Antoine de Nébrissa, espagnol (1558); Lancelot, de Port-Royal de Paris (1650 et 1667); Riccioli (1655); Alvarez S. J. (1731); Porretti (1774), etc.

Dom Jumilhac, bénédictin de St-Maur, enseigne la même doctrine : nous transcrivons son texte en entier ci-dessous (1).

§ 4. — L'usage moderne.

161. — Rien de plus sage que cette ligne de conduite; aujourd'hui il n'y a plus qu'à la suivre : l'Eglise nous y invite, car elle a pris soin d'accentuer les livres liturgiques proprement dits, Missels, Bréviaires, etc.

(1) Dom JUMILHAC. *La science et la pratique du plain chant*, édit. 1673, p. 199; édit. de Nisard, 1847, p. 280 : « Il reste à savoir quels accents il faut donner aux mots hébreux :

1° Ceux qui prennent une terminaison et une déclinaison latines, suivent les règles des mots latins pour l'accent, et partant on fait l'accent sur la pénultième dans *Adámus*, *Jacóbus*, *Joséphus*, etc., parce qu'elle est longue.

2° Mais si ces mots demeurent dans la terminaison hébraïque et sont indéclinables, on peut les prononcer,

a) ou selon les règles des mots latins,

b) ou selon l'accent grec, si ces mots ont passé par la langue grecque, avant que d'être reçus dans la latine [ces deux règles finiront par s'imposer dans l'usage moderne ainsi que nous le verrons],

c) ou enfin selon l'accent hébreu.

Que si ces trois choses concourent ensemble, il n'y a nulle raison de prononcer autrement, *si ce n'est peut-être par un usage reçu et approuvé de tout le monde, auquel on est souvent obligé de s'accommoder*. Et partant il faut, selon cette règle, poser l'accent sur la pénultième d'*Aggéus*, *Bethsúra*, *Cethúra*, *Debóra*, *Eleázar*, *Rebécca*, *Salóme*, *Sephóra*, *Susánna*, parce que non seulement la pénultième y est longue par nature, mais aussi qu'elle reçoit l'accent dans le grec et dans l'hébreu.

Quand même ces mots sont entièrement hébreux, il est mieux de les faire selon l'accent hébreu, et partant il faut relever la dernière syllabe en *Eloí*, *Ephrathá*, *Sabaóth* et semblables. En quoi néanmoins il faut prendre garde que *comme plusieurs de ces mots sont passés dans le service de l'Eglise, il est quelquefois d'autant plus nécessaire de les prononcer selon l'usage reçu*, qu'ils sont presque en la bouche de tous les peuples et de toutes les nations. C'est pourquoi, contre cette regle, on prononce ordinairement l'accent sur l'antépénultième dans *Elísabeth*, *Gólgotha*, *Melchísedech*, *Móyses*, *Sámuel*, *Sálomon*, *Síloe* et quelques autres ».

Voici l'accentuation adoptée, elle est entièrement latine :

1° Les mots hébreux n'ont jamais l'accent sur la dernière syllabe; tous, déclinables ou non, sont accentués à la manière latine.

2° Les mots de deux syllabes, latins, grecs, hébreux, n'ont pas le signe graphique de l'accent, parce qu'il est entendu que tous, sans exception, ont l'accent sur la première syllabe : *Deus = Déus; David = Dávid; Jesus = Jésus* (1); *Juda = Júda; Agar = Ágar*, etc.

3° Les *mots de trois syllabes* et au-dessus, latins ou hébreux, sont tous accentués sur la pénultième ou l'antépénultième :

a) Sur la pénultième, si elle est longue ou considérée comme longue : *Salóme, Giézi, Suzánna, Bersabée*, etc. Les mots hébreux en *ias* sont, comme les mots grecs terminés en *ia*, accentués sur la pénultième : *Isaías, Isaíae, Isaíam, Jeremías, Ananías, Helcías, Messías*, etc. (2).

b) Sur l'antépénultième, si la pénultième est brève : *Beélzebuth, Abdénago, Móyses, Nabuchodónosor, Jósue, Dániel, Hábacuc, Melchísedech*, etc.

162. — C'est précisément en se conformant *à l'usage* que les éditeurs ont adopté cette accentuation, suivie aujourd'hui dans le monde entier.

Nous pourrions apporter sur ce dernier point de nombreux témoignages; un seul suffira, nous l'empruntons à la *Rassegna Gregoriana* (3), revue romaine, publiée au centre de la catholicité et de la latinité : « Nous voudrions savoir quand et comment la grammaire a commencé à donner la règle des mots hébraïques accentués sur la dernière syllabe (4). *Aujourd'hui personne au monde ne lit en les accentuant ainsi.* Pourquoi donc les accentuer de cette manière quand on chante? Mieux encore : aujourd'hui les livres liturgiques, pour la commodité des lecteurs, mettent l'accent sur les mots trisyllabiques ou polisyllabiques, et quant aux mots bisyllabiques, il est bien entendu qu'ils ont tous l'accent sur la première syllabe, quoiqu'elle ne soit surmontée d'aucun signe. Or, dans tout le

(1) Nous avons sous les yeux un missel cistercien de 1617 où les mots *Jésus, Jésum, Jésu, Júda, Júdas* sont accentués sur la première syllabe.

(2) Cf. Dom J. POTHIER, *Mélodies Grégoriennes*, p. 113.

(3) Année 1910, p. 218.

(4) Nous avons répondu ci-dessus à cette question.

Missel, dans tout le Bréviaire, on ne trouvera pas un seul *Sión, Davíd, Israél*, etc., et *Melchisedech* a l'accent sur l'antépénultième » (1).

163. — Cette *accentuation latine* des *mots hébreux* n'est pas chose nouvelle. En dépit des moines grammairiens et des médiantes oxytones de la psalmodie, elle était mise en pratique dans le langage courant des Universités et des écoles, de même que dans la littérature rythmique du Moyen-Age.

Dom J. Jeannin (2) dit avec raison : « la pratique actuelle romaine en latin — *Dávid* et non *Davíd* — n'est que la continuation de la pratique médiévale... ; nous en avons des preuves directes dans les compositions rythmiques du Moyen-Age, basées uniquement sur l'accent, et où la première syllabe des mots hébreux dissyllabiques porte cet accent ».

Nos recherches personnelles confirment entièrement l'assertion de D. Jeannin. Nous avons fait le relevé des mots hébreux employés dans les Proses d'Adam de St Victor (milieu du XIIe siècle) (3); tous, sauf un ou deux, sont accentués sur la pénultième. Ainsi :

Prose I, p. 172	*Jhésu* nóster sálutáris
	Quí prudénter óperáris
Prose IV, p. 175	Gáude *Sýon* et letáre
	Vóce vóto iocundáre
Prose V, p. 176	*Adam* vêtus
	tándem laétus
Prose VI, p. 177	Rádix *Jésse* régem *Dávid*
	Vírga mátrem presignávit

De même pour les mots *Éva, Sáre, Jácob, Cáin, Jóseph, Sánson, Gáze, Júda, Móyses, Sarépta, Sína, Salómon, Benjámin, Sýmon*.

(1) « Vorremmo sapere quando e come la grammatica cominciò a dare la regola delle parole ebraiche accentate sull' ultima. Oggi nessuno al mondo quando legge così le accenta. Perchè dunque accentarle in quel modo quando si canta? Più ancora : oggi i libri liturgici, per comodo dei recitanti, mettono l'accento sulle parole trisillabe o polisillabe, ed è inteso che le parole bissillabe hanno tutte l'accento sulla prima, sebbene non sia segnato. Ora in tutto il messale e in tutto il breviario non si troverà mai un solo *Sión, Davíd, Israél* ecc., e *Melchisedech* ha tanto di accento sulla terz'ultima. »

(2) *Revue Grégorienne*, 1914, p. 29.

(3) Nous citons d'après la belle édition de MM. E. MISSET et P. AUBRY, *Les Proses d'Adam de S. Victor*.

Une fois seulement nous avons trouvé *Sansón*, dans la prose XII, p. 183, et encore faut-il remarquer que dans la même prose, sur ce même mot *Sanson*, l'accent est mis à deux reprises sur la première syllabe.

Hósti quí nos círcuit
prédam Chrístus éruit,
Quód *Sansón* preínnuit,
dum leónem lácerat;

Quód in mórte plúres strávit
Sánson Chrístum fígurávit
Cújus mórs victória.

Sánson díctus sól eórum,
Chrístus lúx est électórum
Quós illústrat grátia.

« Dans les proses authentiques d'Adam de St Victor, le mot *Allelúia* est toujours accentué sur la pénultième, et jamais sur la dernière » (1). De même le mot *María*, sauf une seule fois.

L'étude des *cursus rythmiques* nous amènerait à la même constatation. Dans le *cursus tardus*, les cadences suivantes étaient équivalentes :

incarnati- ónem	co*gnóvimus*
vo- cáre	di*gnátus est*
túus	rex *Israel*
quóque	ac *Séraphim*
Lévi	eléctus est

164. — *Conclusion.* — Suivre docilement, dans les lectures et le chant, l'accentuation du Missel et du Bréviaire romains pour les mots hébreux, c'est se mettre à l'école de l'antiquité, de la tradition vraie, non dégénérée; c'est aussi faire œuvre de beauté, ainsi que nous le verrons plus clairement, lorsque nous étudierons les cadences musicales des psaumes.

L'étude des mélodies grégoriennes anciennes, au point de vue de l'accentuation des mots hébreux, amène au même résultat. Nous aurons à en parler lorsque nous aborderons la question des médiantes rompues pratiquées au Moyen-Age.

(1) *Op. cit.*, p. 34, en note.

CHAPITRE V.

LE MOT LATIN ISOLÉ (suite).

NATURE DE L'ACCENT TONIQUE. SES QUALITÉS MATÉRIELLES.

165. — Les qualités matérielles de la syllabe qui, en latin, porte l'accent tonique, sont, à l'époque grégorienne :

l'acuité,
la brièveté,
l'intensité.

Un article spécial sera consacré à chacune de ces qualités.

166. — Parce que l'accent latin *grégorien*, pour être bien compris, ne saurait être isolé du latin *classique* dans lequel il plonge ses racines, et dont il diffère en somme assez peu, nos investigations s'étendront à la fois aux deux époques, classique et grégorienne.

ARTICLE 1. — ACUITÉ DE L'ACCENT.

167. — Voici les preuves qui seront exposées; cette vue d'ensemble facilitera l'intelligence des longs développements qui vont suivre :

1e preuve. — L'origine indo-européenne de la langue latine et la continuité de la tradition.

2e preuve. — Les témoignages des anciens auteurs latins sur la nature de l'accent.

3e preuve. — La forme graphique des accents, d'après les grammairiens latins.

4e preuve. — Les témoignages tirés de la musique liturgique occidentale :

a) Origine et forme graphique de la notation neumatique.

b) Structure musicale des mélodies *anciennes* (ambrosiennes, grégoriennes), ou concordance des accents aigus avec les sommets mélodiques.

c) Même concordance dans les compositions postérieures, des Xe, XIe s., etc.

d) « Cadences rompues » du Moyen-Age.

§ 1. — *1re Preuve.* — Origine indo-européenne de la langue latine et continuité de la tradition.

168. — On a vu plus haut (ch. III, p. 96-97) que l'accent indo-européen était essentiellement un *ton*, une élévation de la voix, et que cette élévation s'était conservée naturellement dans les langues issues de l'indo-européen.

M. Vendryes l'a démontré pour le grec, et signalé des rapprochements caractéristiques à cet égard entre cet idiome et « le lithuanien ou certaines langues slaves, comme le russe, le serbe, le bulgare », ajoutant : « Les périodes anciennes du développement séparé des divers dialectes indo-européens ne présentent aucun phénomène qu'on doive attribuer à l'intervention d'un accent d'intensité » (1).

A priori, la même règle doit s'appliquer aussi au latin : l'acuité de l'accent doit faire partie de son patrimoine. Et tout ce qui suit nous montrera qu'il en est bien ainsi.

169. — Pour le latin, il est vrai, il y a discussion parmi les philologues modernes ; les uns veulent que l'accent latin, dès sa période classique, ait été surtout *intensif*, les autres le regardent comme purement *mélodique*, et nous sommes de ceux-là.

Mais ce qui diminue singulièrement la divergence entre les deux doctrines, c'est que les partisans de l'intensité de l'accent reconnaissent eux-mêmes que, après tout, un accent d'*acuité* a pu s'unir à l'accent d'intensité sur la même syllabe ; seulement ils réservent à l'intensité le premier rôle (2).

170. — Cet aveu pourrait, à la rigueur, nous suffire ; cependant nous prouverons que l'acuité *seule*, comme en grec, a été le caractère exclusif de l'accent latin à l'époque classique. Pour admettre l'intensité, il faudrait la constatation de faits solidement établis, démontrant la rupture, à ce moment, de la tradition ; or,

(1) *Traité d'accentuation grecque*, pp. 27-28.

(2) M. Vendryes dit, en parlant de Seelmann : « Qu'à l'intensité ait pu se joindre une hauteur musicale, c'est ce qu'accordent quelques latinistes, et M. Seelmann tout le premier, mais de toute façon la hauteur aurait été subordonnée à l'intensité et déterminée par elle ». *Recherches*.., p. 13-14. — Cf. le témoignage de Lindsay cité ci-dessous, p. 140, note 1.

tous ceux qui ont été mis en avant par les partisans de l'*intensité* ont été réfutés victorieusement à diverses reprises par les tenants de l'*acuité*, ce que nous allons prouver immédiatement dans la deuxième preuve.

§ 2. — *2e Preuve.* — Témoignages des anciens auteurs latins sur la nature de l'accent.

171. — Ces témoignages commencent avec Varron au Ier siècle av. J. C., et se poursuivent jusqu'au Ve ou VIe siècle de notre ère et même plus bas; tous les auteurs affirment, à cette époque, le caractère *mélodique* de l'accent latin.

Les philologues français les plus marquants ont adopté cette manière de voir.

En Allemagne et en Angleterre (1) au contraire, on s'efforce généralement d'affaiblir ou même de détruire la valeur de ces témoignages au moyen de deux arguments assez spécieux, exposés et développés longuement par M. Lindsay dans son livre important *The Latin Language* (2).

172. — Le premier argument contre l'acuité de l'accent latin est ainsi formulé par Lindsay (3) : « The study of accentuation, and all the terminology used, came to the Romans from Greece. It was Tyrannio who in the first cent. B. C. brought this new lore to Rome, including among his earliest pupils possibly Varro and certainly Cicero's friend Atticus... The word *accentus* was

(1) Il y a des exceptions cependant. Nous citerons seulement par exemple : en Angleterre, M. Westaway, *Quantity and accent...*; en Allemagne, le Dr Raphael Kühner, *Ausführliche Grammatik der Lateinischen Sprache*, p. 237 : « L'accentuation de la langue latine, comme de la langue grecque, doit être considérée comme un élément *musical*. C'est ainsi que l'ont considérée les anciens grammairiens, cela ressort clairement des expressions qu'ils emploient pour la désigner : ainsi προσῳδία, accentus; πρ. ὀξεῖα, βαρεῖα, acc. acutus, gravis; τόνοι, toni... τάσεις, ἐπιτείνειν, expressions qui, au sens propre, s'appliquent à la tension des cordes d'un instrument de musique. Tandis que l'accentuation grecque et l'accentuation latine sont basées sur la hauteur ou la gravité des sons, l'accentuation allemande est basée sur leur force ou leur faiblesse ».

(2) Et réfutés victorieusement par M. Paul Lejay dans la *Revue critique*, 1897, t. 43, p. 291, et par M. Vendryes, *Recherches...*

(3) *Op. cit.*, p. 151-152.

nothing but the Greek word προσῳδία in a Latin dress; and not only the terms employed, but the description of the phenomena of accentuation are taken directly from Greek authorities... ».

En résumé, d'après Lindsay, l'étude de l'accentuation, les termes employés, tous les phénomènes décrits, sont empruntés par les auteurs latins aux auteurs grecs. Or, ces notions grecques ne répondent plus à la vraie accentuation latine; les grammairiens latins, Varron, Cicéron, etc., sont des copistes inintelligents qui n'ont pas su saisir les différences entre l'accentuation des deux langues; l'accent grec était *musical*, l'accent latin était *fort* certainement.

Cependant, quelques lignes plus bas, M. Lindsay veut bien concéder que cet accent latin fort « n'était pas un accent aussi fort que le nôtre [accent anglais], et qu'il a pu être accompagné, comme en roman, d'une note élevée » (1).

173. — Le second argument est tiré de l'histoire de la phonétique latine. Pour le bien comprendre, il faut se souvenir que le *ton* (2), ou *accent mélodique*, n'a qu'une influence très restreinte sur les altérations qui, au cours des âges, se produisent dans les mots d'une langue; c'est à l'*intensité*, ou *accent intensif*, qu'il faut attribuer presque tous ces changements. Cette règle vaut pour toutes les langues, et elle est admise par tous les philologues; elle s'applique en une multitude de manières; elle a aussi ses exceptions, trop compliquées pour être exposées ici.

Or, dans le latin, les affaiblissements ou même les syncopes des voyelles intérieures s'expliqueraient précisément par la prédominance de la syllabe marquée de l'accent d'intensité; cette syllabe s'impose à tout le mot et finit par affaiblir ou syncoper les voyelles intérieures qui l'entourent. D'après Lindsay, cette intensité aurait exercé son empire au temps de Varron (latin classique) comme au temps de Servius (IVe siècle ap. J. C.)

174. — Nous avons tenu à énoncer loyalement ces deux objections, qui sont assez courantes et se retrouvent chez un

(1) « The latin accent was an accent of stress, a stress which was not so strong as ours, and which may have been accompanied, as in Romance, by a high tone ». *The Latin Language*, p. 152-153.

(2) Cf. VENDRYES, *Recherches*.., p. 101 : Traces du ton dans la période latine classique.

certain nombre d'auteurs. Mais plutôt que d'y répondre directement, nous préférons développer simplement les preuves de l'acuité de l'accent. Et nous pensons que leur simple exposé sera la meilleure réfutation de la thèse de l'accent intensif.

D'ailleurs nous aurons l'occasion de revenir sur le second argument de Lindsay lorsque nous traiterons, à l'article III, p. 229, de l'*intensité* de l'accent latin, et c'est alors que nous citerons intégralement son texte.

Revenons donc au témoignage des auteurs latins.

175. — Avec MM. Lejay et Vendryes, il convient de diviser ces auteurs en deux classes : ceux des temps classiques, et ceux qui, venant ensuite, ne font guère que les copier.

Les *premiers*, les moins nombreux, mais de beaucoup les plus importants, témoignent tous en faveur de l'*acuité* de l'accent tonique.

Ce sont : *Varron* (116 - 27 av. J. C.),
Nigidius Figulus, contemporain de Varron,
Cicéron (106 - 43 av. J. C.),
Vitruve (85 - ? av. J. C.),
Quintilien (35 - 95 environ ap. J. C.).

A cette époque, et même un peu plus tard, jusqu'au ve siècle, silence complet des auteurs relativement à l'intensité.

Les *seconds* sont plus nombreux, mais leurs témoignages n'ont pas la valeur des précédents; on verra cependant plus loin, p. 145-146, qu'il ne faut pas les dédaigner.

Nous donnerons ici leurs textes à tous sous la forme la plus abrégée, renvoyant à l'*Appendice* de ce ch. V les lecteurs qui voudraient les connaître dans leur entier.

A. *Auteurs de l'époque classique.*

TOUS EN FAVEUR DE L'*acuité* SEULE.

176. — *Varron*, le plus ancien des auteurs, nous dit, d'après le pseudo-Sergius : « La nature de la *prosodie* consiste dans la hauteur et la gravité des sons..; si toutes les syllabes d'un mot étaient prononcées sur un même ton de voix, il n'y aurait plus de

prosodie, plus d'accent — *Natura vero prosodiae* in eo est quod *aut sursum* est *aut deorsum :* nam *in vocis altitudine* omnino spectatur adeo ut, si omnes syllabae pari vestigio vocis enuntientur, prosodia sit nulla » (1).

Voici un autre texte non moins clair : « *Ab altitudine* discernit accentus cum pars verbi aut *in grave deprimitur* aut *sublimatur in acutum* ».

Ailleurs : « L'accentuation est l'image de la musique. — Musica... cujus imago prosodia ».

Varron parle aussi de la forme même des signes d'accentuation : « Le signe de l'accent aigu est représenté par une virgule qui part de la gauche et monte vers la droite (/), celui de l'accent grave par le mouvement descendant (\), de gauche à droite ». Acutae nota est virgula a sinistra parte dextrorsum sublime fastigata /; gravis autem notatur simili virgula ab eadem parte depresso fastigio \, *quae notae demonstrant omnem acutam vocem sursum esse et gravem deorsum* ».

Bref, tous les textes que nous pourrions citer de cet auteur démontrent péremptoirement que, pour lui, les accents « aigu, grave, circonflexe » n'étaient que la mélodie du langage.

177. — *Nigidius Figulus*, contemporain de Varron et de Cicéron, est cité, au milieu du IIe siècle, par Aulu-Gelle.

Comment, dans la prononciation, peut-on distinguer le génitif *Valeri* du vocatif *Valeri?* — La réponse de Nigidius est claire : au génitif, dit-il, la seconde syllabe sera prononcée sur un ton *plus élevé* que les autres, *Valéri :* « *secunda syllaba superiore tono est* »; au vocatif, c'est la première syllabe qui sera la plus élevée, et les autres descendront graduellement, *Váleri :* « *at in casu vocandi summo tono est prima, deinde gradatim descendunt* ».

C'est bien la doctrine de Varron. Et ici on ne peut alléguer que Nigidius copie les Grecs; il ne s'agit pas, en effet, d'une théorie de l'accentuation, mais d'un exemple pris sur le vif, qui décrit le langage, l'*accentuation en usage à cette époque, Ier siècle av. J. C.*

178. — *Cicéron* expose, vers le même temps, les mêmes idées. Il n'a point la prétention d'un grammairien qui explique les

(1) Voir tous ces textes en entier à la fin du volume, Appendice au ch. V.

lois de l'accentuation; non, orateur parfait, il enseigne les lois de son art.

Après avoir rappelé d'une manière générale les caractères merveilleux de la voix humaine, ses suaves inflexions au grave, à l'aigu, avec le passage de l'un à l'autre, il parle de la mélodie discrète qui accompagne la parole : « Est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior », et arrive enfin à l'accent proprement dit, qu'il décrit en quelques mots; et c'est ici qu'il faut citer :

« La nature elle-même, comme pour régler l'harmonie du langage, a posé sur chaque mot *un accent aigu* et un seul, dont la place ne peut être au delà de la troisième syllabe à partir de la fin. — Ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit *acutam vocem*, nec una plus, nec a postrema syllaba citra tertiam... » (1).

« Assurément, dit Vendryes (2), chez Cicéron, comme chez Varron et Nigidius, les termes employés sont empruntés aux Grecs; c'est, sans doute, qu'il n'y avait aucune différence de nature entre l'accent latin et l'accent grec, lequel était musical ».

« On ne peut imaginer, dit à son tour P. Lejay *(l. c.)*, une description plus claire [des règles essentielles de l'accent] et en même temps une allusion plus naturelle et plus dégagée de tout esprit de système, comme de toute réminiscence d'une doctrine étrangère ».

179. — *Vitruve* résume, au ch. V *de Architectura*, une théorie générale d'Aristoxène sur deux espèces de mouvements de la voix : l'un continu, celui de la voix parlée; l'autre discontinu, celui de la voix chantée.

Au milieu de son explication, il donne un exemple, « qui se trouve être, dit P. Lejay *(l. c.)*, la description la plus claire de l'accent circonflexe entendu comme accent mélodique »; description d'autant plus précieuse pour nous, remarque de son côté M. Havet (3), qu'elle n'a point sa source dans Aristoxène, et que, selon toute apparence, c'est une observation directe sur la prononciation usitée à Rome du temps de l'auteur » :

(1) *Or.* XVIII, 58.
(2) *Recherches..*, p. 26.
(3) *Revue de Philologie*, Nouv. Ser., I, 1877, p. 276-280. Cf. du même auteur, *Métrique..*, p. 221.

« In sermone, cum dicamus *sol, lux, flos, vox :* nunc enim nec unde incipit nec ubi desinit intellegitur, sed, *quod ex acuta facta est gravis, ex gravi acuta apparet auribus* ».

M. Havet commente ainsi ce texte : « Dans la parole, la voix ne se pose sur aucun ton ; elle glisse insensiblement le long de la série des tons... Lors donc que le pharynx fait entendre un circonflexe ou ton descendant, l'aigu se change peu à peu en grave, et c'est par rapport à la valeur plus grave de la fin que l'oreille apprécie la valeur plus aiguë du commencement... Tel est le sens de la phrase : «...sed quod ex acuta facta est gravis, ex gravi acuta apparet auribus ».

« Ainsi, dit-il encore, le texte de Vitruve est un témoignage positif sur l'existence de l'accent circonflexe en latin, et sur la nature de cet accent ».

Du même coup, il est un témoignage positif sur la nature de l'accent aigu, opposé à l'accent grave, et « suppose que l'accent latin était essentiellement musical » (1).

180. — *Quintilien.* Ici encore, nous ne pouvons mieux faire que de citer M. Lejay *(art. cit.) :*

« Nous arrivons enfin à Quintilien. Il donne les règles de l'accent latin et suppose constamment qu'il s'agit d'un accent mélodique ; il paraît même reprendre les expressions de Cicéron : « Est autem in omni voce utique *acuta,* sed numquam plus una, nec umquam ultima, ideoque in dissyllabis prima » (2). Pour apprécier cette doctrine, on doit se souvenir que l'ouvrage de Quintilien est avant tout un livre pratique. Il est assez difficile de concevoir une erreur du maître sur un point aussi important.

On a voulu voir dans un autre passage (3) le signe d'un changement dans la nature de l'accent. Quintilien y compare l'accent grec avec l'accent latin : « Sed accentus quoque *cum rigore quodam* tum similitudine ipsa minus suaves habemus, quia ultima syllaba nec *acuta* umquam excitatur nec flexa circumducitur, sed in gravem vel duas graves cadit semper... ».

(1) VENDRYES, *Recherches..*, p. 26.
(2) *Inst. or.*, I, V, 29.
(3) *Ibid.*, XII, X, 39.

M. Lejay discute ensuite la signification exacte du mot *rigor* dans ce texte, que quelques-uns traduisent, à tort, semble-t-il, par *intensité;* nous y reviendrons plus loin quand il sera question de cette autre qualité de l'accent. Pour le moment, ne retenons de ce texte que l'expression *acuta*, qui témoigne de la valeur mélodique de l'accent.

B. *Auteurs de l'époque postclassique.*

181. — Après avoir cité Quintilien, M. Lejay ajoute : « Il est prudent de s'arrêter à Quintilien. Si lui-même ne nous laisse pas soupçonner encore un changement dans la nature de l'accentuation, il n'est pas sûr cependant que l'évolution n'était pas commencée. Les témoins de date plus récente sont au reste des compilateurs et des abréviateurs dont il faudrait déterminer les sources ».

182. — Cette sage réserve de M. Lejay doit être prise en considération; toutefois on nous permettra une observation qui, sans rehausser les affirmations des « témoins de date plus récente » au rang de leurs devanciers, nous autorise du moins à ne pas les dédaigner.

Si l'on se borne, en effet, à comparer les dires des derniers venus à ceux de leurs aînés, Varron, Vitruve, etc., très légitime est la crainte de n'avoir devant soi que de purs copistes, d'autant plus que souvent, en beaucoup de questions, leurs citations sont inintelligentes, inintelligibles, contradictoires; en sorte que, généralement parlant, on ne saurait être certain que leurs témoignages sont conformes à l'usage de leur temps.

Mais si, pour ce cas particulier de la nature de l'accent latin, on confronte ces témoignages tardifs avec la musique ecclésiastique de l'époque — v^e^ au VIIIe-IXe s., c'est-à-dire la 3e période dans l'histoire de l'accentuation latine —, l'apport des auteurs du haut Moyen-Age reprend une valeur insoupçonnée jusqu'ici.

183. — Tous, sans exception, continuent à enseigner l'*acuité* de l'accent latin; quelques-uns seulement, nous allons les citer, y ajoutent l'*intensité*.

En attribuant l'acuité à l'accent latin, ils copient leurs devanciers, soit; mais il est vrai aussi qu'ils voient autour d'eux se réaliser pratiquement cette doctrine dans les diverses récitations liturgiques modulées de toutes les églises, et dans tous les chants ecclésiastiques. Dès lors, le témoignage de ces auteurs, assez méprisés, est singulièrement rehaussé par la concordance parfaite de leur enseignement avec *la pratique musicale de leur époque :* ils ne sont plus, du moins sur ce point, d'inintelligents compilateurs, mais des témoins bien renseignés qui, tout en répétant leurs devanciers, prouvent que la tradition classique n'est pas perdue; plusieurs même signalent en quoi elle s'est modifiée. Ceci est important pour nous, car ils sont de l'époque grégorienne, et leur doctrine ne peut être négligée (1).

184. — Ce n'est pas tout; les témoins plus récents des Xe, XIe, XIIe et XIIIe s. — 4e période de l'accentuation latine, période romane — ne sont pas plus que leurs prédécesseurs immédiats de purs copistes : ils observent ce qu'ils entendent autour d'eux dans les écoles, dans les chaires, dans les chœurs des églises, et le consignent dans leurs écrits. Ils ont remarqué que, se conformant à l'accent des langues romanes, l'accent du latin ecclésiastique s'est *légèrement allongé :* ils ne manquent pas de noter cette nouvelle modification, tout en persistant, dans leurs définitions, à placer l'*acuité* au premier rang des qualités distinctives de l'accent latin : sur ce point la tradition classique n'a pas varié. Il ne faut donc pas négliger ces auteurs.

Au reste voici quelques textes : comme tous témoignent en faveur de l'*acuité*, leur place est ici. Pour plus de clarté, nous distinguerons :

1° ceux qui ne parlent que de l'acuité de l'accent;

(1) Nous ne pouvons donc pas suivre M. Vendryes lorsqu'il dit, à la page 35 de ses *Recherches :* « Il n'y a qu'à récuser le témoignage des nombreux grammairiens qui continuent aux IVe, Ve et VIe siècles à parler d'*altitudo toni*, d'*accentus gravis*, *acutus*, *circumflexus*, etc., et poursuivent la tradition de Varron et de Nigidius, alors que le temps de ces deux ancêtres était depuis longtemps passé ». — Passe pour le *circumflexus*, car la quantité pratique était tombée; mais non pour l'*acutus* dont les chants liturgiques attestent l'existence durant tout le Moyen-Age, et aujourd'hui encore.

M. Vendryes est mieux inspiré dans une note de la même page 35, où il repousse pour le *temps classique* l'accent *musical et intensif* à la fois.

2° ceux qui témoignent en faveur de l'intensité jointe à l'acuité;

et 3° ceux qui, à l'acuité et à l'intensité, joignent la longueur.

Aussi bien, en citant ces témoignages, nous ne ferons pas autre chose que de montrer le développement historique de l'accentuation latine.

1° EN FAVEUR DE L'*acuité* SEULE.

185. — *Martianus Capella*, VIe siècle : « Et est accentus ut quidam putaverunt *anima vocis* et *seminarium musices*, quod omnis modulatio ex *fastigiis* vocum *gravitateque* componitur, ideoque accentus quasi adcantus dictus est ».

186. — *Priscien*, de même au VIe s. : « Accentus namque est certa lex et regula ad *elevandam* et *deprimendam* syllabam uniuscujusque particulae orationis... *Acutus* namque accentus ideo inventus est quod *acuat* sive *elevet* syllabam; *gravis* vero eo quod *deprimat* aut deponat; *circumflexus* ideo, quod deprimat et acuat ».

Vendryes, après ces citations, termine ainsi : « Ces citations suffisent; elles prouvent tout au moins que Martianus et Priscien (tous les deux du VIe siècle) suivaient fidèlement l'enseignement traditionnel » (1).

187. — La définition de Priscien est reprise par la plupart des auteurs : la voici, par exemple, au VIIe siècle, dans *Audax* : « Accentus quid est? Certa lex et regula ad *levandam* syllabam vel *premendam*..; accentus humilitatem vel altitudinem syllabarum ostendunt...; dum ascendit et descendit circumflexus efficitur ».

188. — Le *Vénérable Bède*, au VIIe-VIIIe siècle, répète une partie de la définition donnée ci-dessus par Capella : « Accentus autem est *quasi adcantus dictus*, quod ad cantilenam vocis nos facit cognoscere syllabas ».

189. — *Alcuin*, au VIIIe siècle, la copie de nouveau, en empruntant les termes de Priscien : « Accentus est certa lex et regula ad *levandam* et comprimendam syllabam ».

La même tradition se poursuit plus tard encore; mais passons maintenant aux auteurs qui, tout en parlant de l'*acuité*, mentionnent l'*intensité*.

(1) *Recherches*.., p. 29.

2° EN FAVEUR DE L'*acuité* ET DE L'*intensité*.

190. — Tous les auteurs qui vont suivre témoignent en faveur de l'*acuité;* comme ils ne font la plupart du temps que se répéter et se copier les uns les autres, nous nous abstiendrons ici de citer tous ces textes. Ceux qui voudront les étudier les trouveront dans l'Appendice.

Par contre, une idée nouvelle se fait jour, celle de l'*intensité* de l'accent. Et bien que nous devions réserver plus loin un paragraphe à cette autre qualité de l'accent postclassique, c'est ici que nous produirons, rapidement d'ailleurs, les textes de nos auteurs relatifs à l'intensité. De la sorte, on trouvera dans ces quelques pages, et d'après les auteurs latins, une esquisse du développement historique de l'accent tonique latin, depuis l'époque classique, où il était seulement aigu, jusqu'à l'époque romane, où il était devenu définitivement long, tout en conservant son acuité et son intensité des siècles précédents.

191. — *Pompeius*, fin du ve s., enseignait certainement l'*acuité* de l'accent comme ses prédécesseurs : « Accentus dictus est quasi *adcantus* secundum Graecos..; plane sive accentum dicas *sive tonum sive tenorem* idem est » (1).

Mais il est le premier — à moins que ce ne soit Servius — à parler de l'*intensité* de l'accent, lorsqu'il affirme que la syllabe qui porte l'accent *sonne* (sonat) plus que toutes les autres syllabes du mot : « Illa syllaba *plus sonat* in toto verbo, quae accentum habet. Ergo illa syllaba quae accentum habet *plus sonat*, quasi ipsa habet majorem potestatem ».

Dans un autre texte, le même auteur explique plus au long cette expression « *plus sonat* » ; nous le résumons :

Supposez que, de loin, vous appelez quelqu'un ; qu'arrive-t-il? L'une des syllabes du mot prononcé résonne *(plus sonat)* plus que les autres syllabes; or c'est précisément cette syllabe qui a l'accent : ex. *ra* dans *orátor*, *op* dans *óptimus*.

(1) Servius reproduit le même texte. Comme dans les pages précédentes, nous ne donnons ici, pour simplifier, aucune référence, renvoyant pour tous ces textes à l'Appendice, où on les trouvera en entier, et avec toutes les indications voulues.

192. — *Servius*, Ve s. (?), qui exprime la même idée, et copie même souvent Pompeius, est plus explicite encore; car après avoir dit : « Invenimus enim naturali ratione illam syllabam *plus sonare* quae retinet accentum », il ajoute : « atque usque eodem *nisum vocis* ascendere », ce qui semble bien impliquer un *effort* de la voix.

193. — *Cledonius*, au même siècle (Ve), semble, lui aussi, faire allusion à l'*intensité* de l'accent lorsqu'il dit : « *Acutus* qui cursim profertur, ut *árma: excusso enim sono* dicendum est; circumflexus qui tractim ut Rôma; gravis qui pressa voce habet accentum ».

Le mot *excusso* ne renferme t-il pas une idée d'agitation, de secousse, de violence, ou pour mieux dire ici, *de force?*

194. — *Diomède*, un peu plus tard, VIe s., se sert d'une autre expression : « Accentus est acutus vel gravis, vel inflexa elatio orationis *vocisve intentio* vel *inclinatio* acuto aut inflexo sono regens verba... ».

« Sans doute, dit Vendryes (1), il est encore question ici de l'accent aigu, grave ou circonflexe, mais à cette vieille terminologie s'ajoute l'expression « *vocis intentio vel inclinatio* » qui semble désigner un accent d'intensité ».

195. — *S. Isidore*, 570-636, très net en faveur de l'acuité : « Acutus... quod *acuat* et erigat syllabam; gravis... quod deprimat et deponat », dit aussi que la syllabe grave « *minus sonat* » que la syllabe marquée de l'accent aigu ou de l'accent circonflexe.

196. — Le *Codex Bernensis 16*, au IXe siècle, répète le « *plus sonat* » des auteurs précédents.

197. — *Rhaban Maur*, encore au IXe siècle, se sert d'une nouvelle expression qui semble bien impliquer une force, une vigueur de l'accent : « Accentus vero est, ut quidam recte putaverunt, *vigor* ac anima vocis. Et accentus dictus est quasi *adcantus*, quod juxta cantum sit ».

Toute cette définition est connue depuis longtemps, mais le mot *vigor* nous paraît nouveau et caractéristique de l'époque.

(1) *Recherches.*., p. 29.

198. — En résumé, du ve au ixe siècle, tous les auteurs témoignent de l'*acuité* de l'accent, et quelques-uns témoignent en même temps de son *intensité*.

199. — Les *noms* donnés par tous aux accents, et à l'accent tonique en particulier, sont une preuve évidente de la valeur *mélodique* et de l'*acuité* de l'accent tonique. Les voici groupés, du moins ceux qui reviennent le plus souvent chez les grammairiens :

accentus (=*ad cantus*, traduction littérale du grec προσῳδία), *tenores*, *toni*, *cacumina*, *apices*, *fastigia*, *notae vocum*, *moderamenta*, *vocula tiones*, *etc.*

3° EN FAVEUR DE L'*acuité*, DE L'*intensité* ET DE LA *longueur*. (XIIe ET XIIIe SIÈCLES).

200. — Les auteurs du xe, du xie siècle et plus tard encore continuent, le plus souvent en les copiant, les témoignages des anciens grammairiens en faveur de l'*acuité* de l'accent.

201. — Quant à l'*allongement* de l'accent latin, il faut descendre jusqu'au xiie siècle pour trouver un texte qui l'enseigne nettement; et il faut bien comprendre qu'ici *allongement*, *longueur*, ne veut pas dire *doublement* de la syllabe accentuée, mais seulement *élargissement*, léger mais sensible, " *mora, morula* " de cette syllabe.

Cette altération nouvelle de la pureté antique de l'accent latin se produit encore sous l'influence de l'accent des langues romanes qui tend depuis plusieurs siècles à se renforcer et à s'allonger. Il est à croire, d'ailleurs, que cet allongement de l'accent latin ne date pas du xiie siècle, mais doit être reporté plus haut.

202. — Voici le texte le plus clair sur ce sujet; il est cité par M. Charles Thurot (1), qui l'a trouvé dans un manuscrit du xiie siècle, à l'usage des moines cisterciens. Selon l'habitude, nous abrégeons; on peut voir le texte complet à l'Appendice, n° XVIII.

Manuscrit de Montpellier, 322, cistercien, xiie s. « Illa ergo sillaba in lectione *tenebitur* et *elevabitur* quae habuerit domi-

(1) *Notices et extraits des manuscrits*, t. XXII, p. 392-393.

nantem accentum; cetere omnes deprimentur et *sine mora* pronunciabuntur,.. Quicumque convenienter vult legere, hoc observare debet, ut in omni dictione sillabam illam que accentari debet, cum *aliqua morula* teneat, alias autem cursim et rotunde pronunciet ».

Dans ce traité, dit Thurot, « on ne trouve aucune mention des accents aigu, grave, ou circonflexe »; et il ajoute avec raison : « Les expressions *mora*, *morula*, *cursim*, feraient penser qu'on appuyait sur la syllabe accentuée, et qu'on glissait sur les autres. D'autre part, les mots *elevari*, *deprimi*, portent à croire qu'il restait quelque chose de l'accentuation musicale de l'antiquité ».

203. — Rien de plus exact. Et c'est bien là précisément le caractère de l'accent dans la 4e période : acuité (1), intensité, longueur.

Il suffit de constater le fait; nous n'avons pas à en tirer de conséquences pratiques pour l'exécution du chant grégorien : cet accent long, roman, n'était en usage, à l'origine, ni dans les lectures ecclésiastiques, ni dans les cantilènes; c'est une déviation, une altération que nous devons rejeter : la tradition pure est perdue.

204. — Au reste, un auteur qui a fait école pendant tout le Moyen-Age jusqu'à la Renaissance, du XIIIe au XVIe siècle, *Alexandre de Villedieu*, s'est chargé lui-même de nous apprendre que les anciennes règles de l'accentuation latine ne sont plus en usage à son époque; et il en invente de nouvelles.

Il connaît les anciennes, car il les expose; « une partie de son chapitre sur l'accent est consacré à les reproduire », dit Stephen Morelot (2), mais il les considère comme hors d'usage et contraires aux habitudes de son temps : « Noster non penitus has normas approbat usus ».

(1) *Pierre Hélie*, XIIe s., est encore très net en faveur de l'*acuité* de l'accent : « Accentus est elevatio vocis *acuta* »; lui aussi distingue soigneusement entre l'accentuation et la quantité, plus nettement même que le manuscrit de Montpellier. Cf. THUROT, *l. c.*

(2) *De l'accent latin* (*Revue de l'Enseignement chrétien*, I, p. 232-233). Cf. Appendice à ce ch. V.

« Il admet trois accents, dit M. Thurot, (1), *acutus, gravis, moderatus* (qui est intermédiaire entre les deux premiers) », et il rejette l'accent circonflexe comme tombé en désuétude.

Stéphen Morelot, *l. c.*, nous décrit, d'après Thurot, ces trois accents. Voici comment il les définit :

« L'accent *grave* appartient à toutes les syllabes qui n'en ont point d'autre.

» L'accent *modéré*, qui est l'accent par excellence, se place partout où les anciens employaient soit l'aigu, soit le circonflexe.

» L'autre *(acutus)* est réservé pour les monosyllabes et la syllabe finale des oxytons. Ces mots sont :

a) ceux que Priscien et les autres grammairiens de l'antiquité recommandaient de marquer de l'accent final, par exception à la règle, afin de prévenir les équivoques qui auraient pu résulter de l'homonymie (2),

b) puis les mots hébreux indéclinables,

c) enfin la dernière syllabe du mot qui clôt une phrase interrogative ».

205. — Nous arrêtons ici la liste des témoignages des auteurs sur l'*acuité* de l'accent latin; car à partir de cette époque, XIIIe siècle, la notion ancienne de l'accent aigu s'oblitère, et l'accent qu'on appelle encore « *acutus* » n'est plus, on vient de le voir, qu'un accent discrétif, un accent hébreu, ou qui veut l'être, enfin un accent final, oratoire, d'une phrase interrogative.

206. — Ainsi, tous les auteurs anciens, à quelque époque qu'ils appartiennent, sont unanimes à attester l'*acuité* de l'accent tonique. A partir du Ve siècle, ils attribuent à l'accent une certaine force, et, au XIIe, une certaine durée. Mais ces qualités nouvelles ne font, d'après leur enseignement, que *se surajouter à la qualité première, qui est l'acuité.*

Si l'on en croit leur témoignage, l'acuité, qualité foncière, caractéristique de l'accent latin classique, *a donc subsisté à travers*

(1) *Op. cit.*, p. 394.

(2) Cf. sur ces mots, EDON, *Ecriture..*, page 278 :

Adv. *aliàs*, Adj. *ălias*, | Prép. *poné*, Verbe *pōne*,
Conj. *verúm*, Adj. *vērum*, | Prép. *siné*, Verbe *sīne*.

Edon ajoute : « Rien ne montre que cette distinction, établie par les grammairiens, ait été consacrée par l'usage ».

toute l'évolution de la langue latine, jusqu'à l'époque de la décadence complète, ou plutôt de la transformation dans les langues romanes.

Nous verrons bientôt que cette assertion est confirmée admirablement par la structure des mélodies grégoriennes, tant anciennes que postérieures.

§ 3. — 3e *Preuve*. — Forme graphique des accents d'après les Grammairiens.

207. — Outre leur enseignement sur la nature mélodique de l'accentuation, les grammairiens latins nous ont laissé une description minutieuse des figures graphiques au moyen desquelles ils représentaient les accents, dont la valeur musicale est ainsi nettement confirmée.

Voici le résumé de leur enseignement (1) :

L'*accent aigu* était tracé de bas en haut, de gauche à droite, et se terminait en pointe (ˊ); la main, pour le tracer, s'élevait en même temps que la voix, qui, avec la syllabe aiguë, se mouvait du grave à l'aigu (2).

L'*accent grave*, par un mouvement contraire, se traçait de haut en bas (ˋ), le plein du trait se trouvait au point de départ en

(1) Nous donnons ici quelques-uns des textes des grammairiens sur la notation graphique des accents latins :

« Acutae nota est virgula a sinistra parte dextrorsum sublime fastigata (ˊ); gravis autem notatur simili virgula ab eadem parte depressa fastigio, quae notae demonstrant omnem acutam vocem sursum esse, et gravem deorsum ». *Varro*, apud [Sergium], *De acc.* (KEIL, p. 532, 16. — SCHOELL, p. 91, XLVII).

« Acutus est nota per obliquum ascendens in dexteram partem (ˊ), gravis nota a summo in dexteram partem descendens (ˋ), circumflexus nota de acuto et gravi facta (^) ». *Donatus*. (KEIL, p. 371, 31. — SCHOELL, p. 92, LII[a]).

Diomède (KEIL, p. 434, 1. — SCHOELL, p. 94, LII[c]).

Sergius, *De acc. (in Don.)* (KEIL, p. 482, 9. — SCHOELL, p. 95, LII[d]).

Pompeius (KEIL, p. 132, 1. — SCHOELL, p. 96, LII[f]).

Dositheus (KEIL, p. 10, 5. — SCHOELL, p. 97, LII[h]).

Victorinus, *De a. gr.* (KEIL, p. 193, 21. — SCHOELL, p. 98, LII[i]).

Martianus, Cap. III (p. 68, 9, EYSS. — SCHOELL, p. 99, LII[k]).

Priscianus, *De acc.* 5-7. (KEIL, p. 520, 3. — SCHOELL, p. 99, LII[m]).

Isidorus, *Etym.* I, 19, 1-11. (SCHOELL, p. 99, LII[n]). etc., etc.

Tous ces auteurs disent la même chose, et presque dans les mêmes termes, que Varro et Donatus.

(2) Cf. *N. M. G.* t. I, p. 132.

haut; la main, pour l'écrire, s'abaissait donc, et indiquait par là le fléchissement de la voix sur la syllabe grave.

Ces deux gestes graphiques, l'aigu et le grave, se trouvaient réunis dans l'accent circonflexe (^); la main s'élevait, puis s'abaissait, comme la voix, sur les syllabes marquées de cet accent.

208. — « Rien de plus naturel, de plus primitif, rien de moins inventé, de moins conventionnel, que l'emploi de ces deux traits, dirigés de bas en haut (/) et de haut en bas (\), pour signifier l'ascension et la chute de la voix; surtout si l'on considère que, dans l'un et l'autre cas, il ne s'agissait pas d'indiquer des intervalles fixes, mais des ondulations vocales indéterminées, comme celles de la parole. Donc avec le même naturel que l'orateur abaisse et élève la main (1), le grammairien a représenté l'intonation des syllabes au moyen des accents; mieux encore,

(1) « Gestus et ipse voci consentit, et animo cum ea simul paret... Optime autem manus a sinistra parte incipit, in dextra deponitur ». QUINTILIEN *Inst. orat.*, XI, 3. — Pour plus de détails sur cette relation de la voix et du geste, cf. *Paléogr. Music.*, I, p. 98.

Voici d'ailleurs quels sont les caractères distinctifs de cette notation oratoire ou *chironomique* (Χείρ, main, νόμος, règle); il est bon de les décrire exactement ici, car nous les retrouvons dans les accents neumatiques.

1° La notation par accents ne connaît rien encore du principe fécond de la *superposition des notes*, employé dans notre musique moderne. La hauteur des sons n'est pas exprimée par la position respective des signes; c'est la forme intrinsèque de chaque signe, et la direction imprimée au tracé qui, donnant la valeur mélodique, indiquent l'élévation ou l'abaissement. L'accent aigu, par exemple, figure toujours une élévation de la voix, non parce qu'il est écrit plus haut que l'accent grave, mais parce que le trait montant de gauche à droite est le symbole naturel de cette élévation. Il peut arriver très bien, et cela se rencontre fréquemment dans les accents neumatiques, que l'accent grave soit superposé à l'accent aigu, sans qu'il y ait pour cela matière à hésitation sur la valeur mélodique de ces signes.

2° Il suit de là que le signe tout entier constitue la note, et que sa force de signification, ou mieux, sa valeur d'intonation réside dans sa totalité, sans être attachée au point de départ ou d'arrivée de chaque trait.

3° Les accents indiquent une élévation ou un abaissement indéterminé, ce qui est conforme aux intervalles indécis de la mélodie oratoire.

4° Les accents ont une signification purement mélodique et n'indiquent pas par eux-mêmes une valeur de force ou de temps. Les anciens avaient des signes particuliers pour figurer la longueur(—) ou la brièveté (◡) des syllabes; ils n'en avaient pas pour figurer la force.

Ces quatre caractères réunis constituent la notation oratoire ou *chironomique*.

c'est la main de l'orateur lui-même laissant sur le parchemin ou la tablette de cire la trace de ces mouvements ascendants ou descendants » (1).

209. — *L'Epigraphie latine et les accents.* — On peut se demander si l'épigraphie latine peut servir à confirmer la *place* et la *forme* des accents latins. — Il faut répondre : Non; les espèces d'accents employés dans les inscriptions, *apex*, *sicilicus*, de différentes formes, n'ont aucun rapport avec l'accentuation latine : l'*apex* indiquait les voyelles longues par nature; le *sicilicus* était un signe d'abréviation (2).

210. — *La Paléographie latine et les accents.* — Pas plus que l'épigraphie, la paléographie ne peut nous donner de renseignements précis sur la forme et la nature des accents toniques. A l'époque dont nous nous occupons, les signes d'accents proprement dits, très connus dans les écoles, ne servaient guère que dans l'enseignement. Il est à croire que les grammairiens, dans leurs leçons, les traçaient conformément à leurs indications :

l'*accent aigu*, en remontant de gauche à droite, la pointe en haut (/); l'*accent grave*, en descendant, la pointe en bas (\); l'*accent circonflexe*, en montant et en descendant (^).

211. — Serait-ce trop osé de dire que, de cet enseignement des grammairiens et de cette habitude d'écrire, vient la forme des nombreuses virgules des Mss.? La forme de virgule la plus ordinaire dans les Mss., disent les Bénédictins (dans le *Nouveau Traité de Diplomatique*, III, p. 478) est celle de notre virgule contournée, renversée et portant sa pointe en haut (‘).

Il faut ajouter, toujours avec les Bénédictins et M. de Wailly qui les cite : « Quoique ces accents (toniques) ne soient pas très communs, cependant les Mss. n'ont presque jamais cessé d'en faire usage » (3).

212. — Quoi qu'il en soit, l'enseignement des grammairiens reste; et il est favorable à l'acuité de l'accent.

(1) *Paléog. Mus.*, I, p. 99.

(2) Cf. CAGNAT, *Cours d'épigraphie latine*, p. 28. — M. Salomon Reinach dit dans sa *Grammaire latine*, p. 265, que le *sicilicus* indiquait qu'une consonne « devait être considérée comme redoublée ». Quoi qu'il en soit, ce n'était pas un signe d'accentuation proprement dite.

(3) *Nouv. Tr. de dipl.*, II, p. 209, note 1. — DE WAILLY, *Paléog.*, I, p. 512. Le

213. — De plus, si la paléographie du texte littéraire ne nous renseigne pas sur le point qui nous intéresse, on verra plus loin que la *paléographie musicale* est très explicite : les accents musicaux ou neumes sont tracés, dans les plus anciens Mss., selon les règles décrites par les grammairiens.

214. — Ainsi, sur tous les points, la musique apporte une confirmation très nette aux assertions des auteurs :

les signes graphiques d'accentuation des grammairiens se retrouvent dans la notation neumatique;

et, d'autre part, la nature mélodique de l'accent tonique, enseignée par les auteurs, est évidente dans la trame mélodique du chant liturgique de l'Eglise.

§ 4. — *4e Preuve.* — Témoignages tirés de la musique liturgique occidentale (ambrosienne, grégorienne, etc.)

215. — Il sera peut-être bon de redire ici les chefs de preuve que nous invoquons en faveur de l'*acuité* de l'accent, afin que la multiplicité des détails ne fasse pas oublier le développement logique et historique de notre argumentation.

La nature *mélodique* des accents latins, et spécialement l'*acuite de la syllabe tonique*, est prouvée :

1° par leur filiation : les accents latins dérivent des accents indo-européens, dont la nature était musicale;

2° par les témoignages des plus anciens auteurs latins;

3° par la forme des signes graphiques que leur donnaient les grammairiens;

4° enfin — et c'est ce qu'il nous reste à exposer — par les témoignages tirés de la musique liturgique occidentale.

Ces quatre catégories de preuves s'enchaînent et se corroborent l'une l'autre. La deuxième nous a conduits jusqu'au XIIe siècle. Avec la quatrième nous reviendrons en arrière jusqu'aux origines

même de Wailly remarque, dans sa planche VI n° 1, un accent aigu véritable sur la finale de *Seón* :

« Et misit Moyses ad Seón. »

Cet accent est tracé *de haut en bas avec pointe en bas*, mais il s'agit d'un manuscrit du Xe siècle.

de la musique liturgique latine, c'est-à-dire jusqu'au IVe siècle, avec S. Ambroise († 397).

216. — On peut grouper les témoignages fournis par la musique liturgique occidentale sous les titres suivants :

a) Origine et forme graphique de la notation neumatique ;

b) Concordance des accents aigus latins avec les sommets mélodiques, dans les mélodies liturgiques anciennes : ambrosiennes, grégoriennes ;

c) Même concordance dans les compositions mélodiques liturgiques des Xe, XIe, XIIe siècles ;

d) « Cadences rompues » du bas Moyen-Age.

217. — Les faits qui seront exposés dans les pages suivantes ont été déjà l'objet d'études particulières dans plusieurs de nos travaux antérieurs : nous signalerons ces études au fur et à mesure du besoin, en y ajoutant les découvertes nouvelles.

A. *Origine, forme graphique, et valeur de la notation neumatique.*

218. — Cette origine a été souvent exposée dans nos travaux, et même au tome I du présent ouvrage (1) : nous ne nous y attarderons pas ; ajoutons cependant quelques mots.

Les résultats de ces études ont été pris en considération, non seulement par les musicistes, mais aussi par les philologues qui en ont reconnu l'importance. M. P. Lejay rendant compte (2) des deux premiers volumes de la *Paléographie musicale*, résumait brièvement notre opinion sur l'origine des neumes, et ajoutait :

« Il résulte de ces faits : 1° que le système de notation le plus ancien est le développement ou l'imitation d'un système d'accentuation ; 2° que ce système d'accentuation était purement mélodique ; 3° que, même plus tard, on ne se préoccupa nullement de mettre la notation neumatique par points d'accord avec la nature nouvelle de l'accent (accent d'intensité), et que, si l'on a innové dans les signes, la tradition a été assez forte pour main-

(1) Cf. *Paléographie Musicale*, t. I, p. 96 et ss ; t. II, p. 27-36 ; t. VII, p. 198-199. — *Nombre Musical*, t. I, p. 132-135, et p. 212 et ss. — CABROL, *Dictionnaire d'archéologie et de liturgie*, au mot *Accent* (art. de D. Gatard).

(2) *Revue critique*, 1892, I, p. 426-428.

tenir l'ancienne interprétation. Cette tradition antique, conservée jusqu'en plein moyen-âge, n'est peut-être pas un fait unique en matière de mélodie et de rythmique ».

219. — Plus tard, le même auteur (1) revenait sur la question : « On a signalé avec beaucoup d'à-propos que dans les mélodies grecques récemment découvertes, les sommets mélodiques sont des syllabes accentuées. "Dans un même mot, aucune syllabe ne peut porter une note plus aiguë que la syllabe tonique" (2). On en a tiré un nouvel argument en faveur de la thèse de l'accent mélodique grec. Mais, bien avant que MM. Monro et Crusius ne fissent séparément cette observation, M. d'Arbois de Jubainville avait remarqué une règle analogue dans quelques-uns des tons de la psalmodie ecclésiastique (3). Moi-même j'ai souligné l'un des résultats des travaux des Bénédictins sur la musique neumatique. Le système de notation le plus ancien est le développement d'un système d'accentuation purement mélodique (4). Les recherches dirigées en ce sens avec critique et prudence fourniraient sans doute d'intéressantes données pour l'histoire de l'accentuation ».

Encouragés par ces lignes que M. Lejay écrivait en 1897, les Bénédictins ont poursuivi leurs recherches, et, quelques années plus tard, ils en ont publié les résultats dans le tome VII de la *Paléographie musicale* (1901), et dans le tome I du *Nombre Musical* (1908). Ce point est acquis; il n'y a pas lieu d'y revenir (5).

(1) *Revue critique*, 1897, p. 291.
(2) *Ibid.*, 1894, II, p. 350, art. de M. S. REINACH.
(3) *Mémoire de la Société de linguistique*, V, 162.
(4) *Revue critique*, 1892, I, p. 426, art. cité plus haut.
(5) L'emploi des accents comme notation musicale se retrouve dans les diverses séméiographies musicales *byzantines* du V[e] au VIII[e] siècle. Celles-ci auraient, à leur tour, donné le jour aux notations orientales : arménienne, géorgienne, syriaque, etc. Le R. P. J. Thibaut, de l'Assomption, a exposé longuement cette théorie dans « *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine* » ; et jusque-là on peut, en général, adopter son opinion.

Mais quand il prétend que la notation neumatique de l'Eglise latine dérive de la notation byzantine, ses preuves sont extrêmement faibles, et il est impossible de le suivre. On peut voir, d'ailleurs, à cet égard, le compte-rendu de l'ouvrage par M. Gastoué, qui repousse la théorie du P. Thibaut sur le dernier point (*Tribune de S. Gervais*, août 1907, p. 190-192). — Cf. encore le compte-rendu de P. Aubry sur *Introduction à la Paléographie musicale byzantine* par M. Gastoué (*Tribune de S. Gervais*, août 1908, p. 191); le *Dictionnaire Riemann*

220. — Nous résumerons seulement en quelques lignes la conclusion qui s'en dégage pour notre thèse :

La preuve que l'accent tonique latin était une mélodie pure, une élévation mélodique, c'est que le signe de cet accent a donné naissance à un système complet de notation musicale où il *n'a pas d'autre rôle que celui de représenter l'acuité*, et l'accent grave ou punctum celui de figurer la gravité des notes.

Si l'accent aigu avait été seulement fort, sans caractère musical, jamais on aurait eu l'idée d'en faire servir le signe graphique à une notation *musicale*.

B. *Concordance des accents aigus latins avec les sommets mélodiques dans l'ancienne musique liturgique occidentale.*

1° RÉFLEXIONS PRÉLIMINAIRES SUR LA NATURE DE CETTE CONCORDANCE.

221. — *Musique grecque.* — Le fait que nous allons rencontrer dans la musique latine liturgique a été constaté dans l'antique musique grecque.

au mot *Byzantin; l'Encyclopédie de la musique* (Lavignac), tome I, article de M. Gastoué sur la *Musique Byzantine*, V, p. 553 : « *Les notations musicales byzantines et orientales* ».

Dans ce dernier article, M. Gastoué est moins affirmatif contre la théorie du P. Thibaut ; mais nous croyons qu'il pense juste quand il dit, p. 553 : « Lorsqu'on aura comparé le tableau des neumes latins et mozarabes avec celui des notations primitives de la civilisation qui nous occupe [byzantine], on sera frappé du fait que leur origine est commune et leurs procédés analogues. Est-ce à Byzance, à Rome, à Antioche qu'il faut en placer la source? Peut-être nulle part et partout. Toutes ces notations sont, en effet, des manifestations d'un état d'esprit, d'une conception générale qui peut caractériser une époque, et dont chaque peuple, chaque civilisation contemporaine a pris sa part ; à une époque plus récente, chacun a évolué de son côté ».

Voilà qui est bien ; mais on peut, croyons-nous, préciser la raison de cet état d'esprit général de l'Occident et de l'Orient : c'est que, à l'origine, les chants liturgiques à *noter* étaient, en *grec*, comme en *latin*, comme en *hébreu*, de purs récitatifs avec cadences mélodiques. On ne pouvait dès lors que se rencontrer dans l'emploi des *accents* qui se rapprochent de la mélodie naturelle du langage. Plus tard, la mélodie se développant, la notation par accents s'est également développée, et parfois de multiples façons, en Orient et Occident.

Il reste de ceci que l'emprunt des accents comme notation est général, et en faveur de notre thèse.

En 1894, M. Monro (1) a remarqué dans l'hymne à Apollon, découvert à Delphes, une correspondance entre le dessin mélodique et l'accentuation tonique des mots. Et il a pu formuler la règle suivante :

« *The note of accented syllabbe is almost always followed by a note of lower pitch — La note d'une syllabe accentuée est presque toujours suivie d'une note d'un degré inférieur* ».

222. — M. Th. Reinach rendant compte (2) du livre de M. Monro, a cru devoir formuler la règle autrement que lui :

« *Dans un même mot, aucune syllabe ne peut porter une note plus aiguë que celle de la syllabe tonique* ».

« Ainsi exprimée, dit-il, la loi s'applique à peu près *sans exception*, et devient un critérium important pour la restitution de la mélodie et même pour la constitution du texte ».

223. — Un peu plus tard, le même M. Th. Reinach, examinant les mêmes faits d'une manière plus générale, les résume ainsi (3) : « Dans les compositions vocales, la mélopée artificielle se modelait-elle sur la mélodie naturelle résultant de la succession des syllabes accentuées et atones? Il faut à cet égard faire une distinction. Dans les poésies chorales, ou plus généralement strophiques, une pareille concordance eût constitué, on le comprend sans peine, une quasi-impossibilité, tout au moins une entrave insupportable au génie poétique; nous savons positivement que l'accent naturel n'y jouait aucun rôle (4). Il n'en est pas de même du chant non antistrophique : dans les hymnes delphiques, dans la chanson de Seikilos, dans les petits préludes à la Muse, le compositeur s'efforce de tenir compte de la place des accents naturels; les sommets mélodiques tombent régulièrement sur des syllabes toniques; l'accent circonflexe se traduit généralement par une note aiguë suivie d'une grave (5). Ce qui était une gêne pour les grands talents devenait un soutien et un guide pour les petits.

(1) *The modes of ancient Greek music.*

(2) *Revue Critique*, 1894, II, p. 350.

(3) *Dictionnaire Daremberg Saglio*, au mot *Musica*, p. 2075.

(4) DENYS d'HALICARNASSE, *De la Disposition des mots*, n° 11.

(5) « Il n'est pas impossible que la mélopée primitive des aèdes n'ait pas été autre chose qu'une récitation *intensifiée*, guidée par les accents naturels ».

Les hymnes de Mésomède (époque d'Hadrien, 117-138) n'offrent plus aucune trace de ces coïncidences; mais peut-être la nature de l'accent tonique avait-elle changé ».

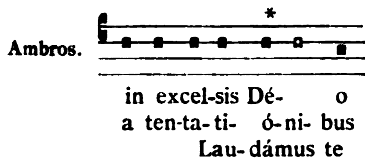
On va voir bientôt que le doute exprimé dans ces dernières lignes sur la nature aiguë de l'accent grec au IIe siècle ne peut s'appliquer à l'accent latin; l'acuité de l'accent latin était encore en pleine vigueur au IIe siècle, puisque plus tard, à la fin du IVe avec S. Ambroise († 397), et aux VIe et VIIe avec S. Grégoire († 604), on la trouve encore informant très souvent la composition des mélodies liturgiques.

224. — M. Vendryes, à son tour, donne les deux règles suivantes dans son *Traité d'accentuation grecque*, p. 26 :

Dans les hymnes de Delphes : « 1° Une syllabe atone ne peut être chantée sur une note plus haute que la syllabe tonique du même mot; 2° lorsqu'une syllabe longue à accent circonflexe se dédouble mélodiquement, c'est la première partie de la syllabe qui est chantée sur la note la plus haute ».

225. — *Musique latine liturgique.* — Le fait de la coïncidence de l'accent aigu latin et d'un sommet mélodique est très fréquent; mais la variété des formes sous lesquelles il se présente rend difficile la rédaction d'une loi unique pour tous les cas; qu'on en juge : voici quelques récitations et cadences.
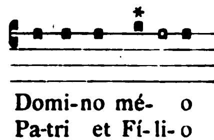
A — L'acuité de l'accent n'est signalée dans la mélodie que par l'abaissement de la syllabe postonique :



in excel-sis Dé- o
a ten-ta-ti- ó-ni- bus
Lau- dámus te

Fig. 6.

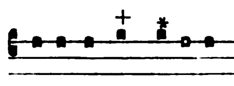
B — La note mélodique d'accent s'élève au-dessus de la corde récitative, et domine à la fois les syllabes antétoniques et postoniques :



Domi-no mé- o
Pa-tri et Fí- li- o

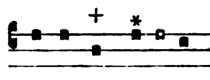
Fig. 7.

C — Même fait qu'en B, avec, en plus, une note antétonique, placée sur le même degré que l'accent et lui servant de préparation :



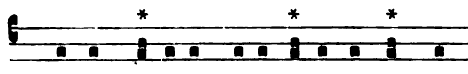
Domi-no mé- o
Patri et Fí-li-o
Fig. 8.

D — La note d'accent, comme en B et en C, domine les syllabes antétoniques et postoniques, mais ce sont celles-ci qui se sont abaissées, mettant ainsi en relief l'accent aigu qui demeure sur la corde récitative :



Domi-no mé- o
Patri et Fí-li-o
Fig. 9.

E — Type de récitation extrêmement fréquent, surtout dans les versets de Répons romains : la mélodie s'élève avec la deuxième note du *podatus* au-dessus de la corde récitative et redescend ensuite sur la syllabe finale :



... Simon Bárjona qui- a cá-ro et sánguis...
Fig. 10.

Dans tous ces cas — et il y en a beaucoup d'autres analogues — la dernière syllabe est toujours chantée, en dépit des diversités mélodiques, *sur une note plus basse que l'accent ;* alors il serait facile de former une règle calquée sur l'une de celles qui ont été proposées plus haut par les auteurs pour les hymnes de Delphes.

Mais il n'en va pas toujours ainsi; car les mélodies liturgiques latines nous semblent beaucoup plus libres que les mélopées grecques.

F — Voici en effet une autre manière d'élever mélodiquement l'accent tonique, sans qu'il soit nécessaire, après cette élévation,

obtenue, comme ci-dessus en D, par l'abaissement de la syllabe précédente, de redescendre sur la syllabe postonique : la déposition douce, faible, de cette syllabe *sur le même degré* que l'accent n'enlève pas à celui-ci son acuité, relativement à ce qui précède :

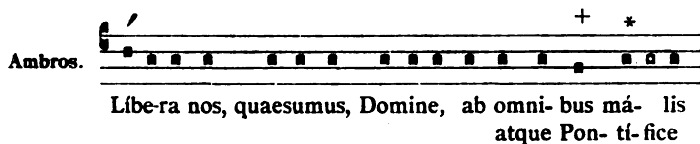


Fig. 11.

G — Autre exemple qui ne s'accorde pas non plus avec les règles suivies dans les hymnes de Delphes : « Dans un même mot, nous dit plus haut M. Reinach, aucune syllabe ne peut porter une note plus aiguë que celle de la syllabe tonique ». Or en musique latine on trouve :

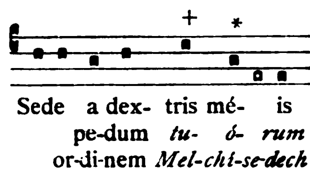


Fig. 12.

La syllabe immédiatement antétonique des mots *tuórum* et *Melchisedech* est plus élevée que la syllabe accentuée des mêmes mots; mais, là encore, la syllabe finale est plus basse que la syllabe accentuée. Il s'agit d'une formule mélodique intangible.

226. — Ces types de récitation et de cadence ne sont présentés ici que pour prévenir une illusion facile, et établir l'exacte vérité sur la coïncidence de la mélodie latine et de l'accent des mots. Il ne faut pas s'attendre, en effet, à trouver *tous* les accents toniques des mots avec une note aiguë (1). Les règles formulées ci-dessus pour les chants grecs de Delphes ne s'appliquent pas sans exception aux pièces liturgiques. L'accent latin ne coïncide pas *toujours* avec une élévation mélodique; mais ce cas se présente si souvent, et dans des circonstances musicales si caractéristiques,

(1) C'est peut-être le cas de rappeler ce texte de Pierre Hélie : « Accentus est modulatio vocis *in communi sermone usuque loquendi. Hoc autem dicitur propter cantilenas ubi accentum non servamus* ». La musique n'était pas astreinte à se calquer *toujours* sur la mélodie du discours.

si persistantes, si absolues, que l'on doit, sans hésitation possible, reconnaître l'influence de l'acuité de l'accent sur la forme mélodique.

227. — La liberté discrète laissée à la musique de s'affranchir, en certains cas, de la mélodie naturelle des mots prouve en faveur de l'art grégorien. La soumission absolue, continue, de la musique à l'élément verbal, est loin, selon nous, de représenter l'idéal de l'art ; un tel assujettissement ne peut qu'arrêter l'essor, l'épanouissement de la cantilène, nuire au but que se propose la musique en s'alliant aux paroles.

228. — Un fait, d'ailleurs, explique et justifie tous les écarts entre le dessin, ou, si l'on veut, l'accentuation mélodique, et l'accentuation naturelle des paroles : *La phraséologie musicale.*

En effet, entre le mot *isolé*, et le mot *roulé*, *entraîné dans le torrent de la phrase*, il y a des différences profondes. Le mot *isolé* a sa mélodie propre, dont la note la plus caractéristique est l'accent aigu, c'est entendu ; mais le *grand mot* qu'est le membre de phrase a, lui aussi, sa mélodie, ses accents aigus et graves d'une infinie variété. Que ces accents phraséologiques concordent avec les accents des mots, c'est ce qui arrive très souvent ; mais souvent aussi l'allure générale de la phrase et ses grands accents modifient la mélodie individuelle des mots. Ces accents dominent et enveloppent les mots de chaque membre et de chaque phrase, au détriment de leur forme mélodique. Ainsi les « individualités s'effacent et perdent quelque chose de leur physionomie particulière en entrant dans une organisation sociale ».

229. — Il serait inopportun d'exposer ici, même brièvement, les procédés employés par la grande mélodie pour se soustraire au joug de la mélodie naturelle des mots ; ils sont multiples et variés à l'infini ; chaque mélodie, chaque membre, chaque incise a le sien. D'ailleurs, cette étude appartient plutôt à l'un des chapitres suivants où nous traiterons *de la capacité des mots à recevoir une extension musicale.*

Cependant, toujours afin de prévenir les objections qu'on pourrait élever en face des exemples donnés plus bas, il est nécessaire d'expliquer dès maintenant quelques cas mélodiques où l'indépendance de la mélodie à l'égard des mots est manifeste.

230. — Un premier exemple tiré de l'antienne bien connue *Cantate Domino* (1) :
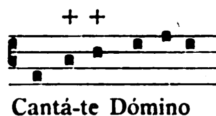


Fig. 13.

Cantáte. Voilà une infraction très nette à la règle *grecque* de la concordance entre la musique et la mélodie *du mot*, du moins pour ses deux dernières syllabes. Le mot *Cantáte* est affecté d'un *renversement mélodique;* qu'on nous passe l'expression, il a la tête en bas.

La mélodie du mot *isolé* serait quelque chose comme ceci (peu importent les intervalles, pourvu que la dernière syllabe soit sur un degré inférieur à l'accent) :

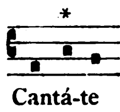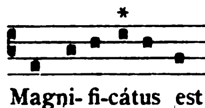


Fig. 14.

Ici, elle est sacrifiée à la mélodie de l'incise qui, d'un jet, s'élève jusqu'à l'accent principal de ce petit membre : *Dó* de *Dómino.* En réalité, ces deux mots *Cantate Domino,* enlacés dans la même mélodie, *n'en forment qu'un seul.*

Il n'y a pas de différence, à ce point de vue, entre cette incise et les suivantes qui sont formées d'un seul mot, et où les mélodies, musicale et verbale, sont en plein accord :
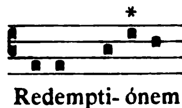




Fig. 15.

Et, de fait, c'est surtout dans les parties ascendantes que se rencontrent ces sortes de *renversements.*

Cependant on peut dire que le mot *Cantáte*, dans cette antienne, n'est pas dépourvu d'accentuation; car la disposition mélodique

(1) Cf. *N. M. G.* I, p. 115-117.

des deux premières syllabes est entièrement conforme à l'accentuation naturelle du mot :
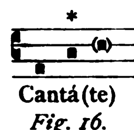


Fig. 16.

La syllabe accentuée est chantée plus haut que la première syllabe; cela suffit pour donner l'impression d'un accord parfait ou suffisant entre musique et parole. L'ascension mélodique continue, il est vrai, sur la dernière syllabe; toutefois la première impression reste, et l'on sent que le développement musical l'emporte, mais alors seulement sur la forme minuscule du mot.

Ce procédé se reproduit surtout dans les montées mélodiques, et le procédé contraire dans les parties descendantes. Nous en avons un exemple dans la 4e incise de la même antienne :
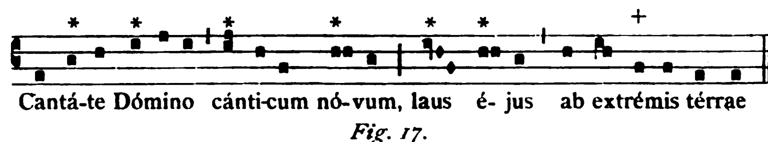


Fig. 17.

la syllabe *ex* de *extrémis* est plus élevée que l'accent qui la suit immédiatement, ce qui n'empêche pas de faire l'accent du mot. C'est la phraséologie musicale qui manie et malmène les mots selon sa fantaisie.

231. — A première vue, il peut sembler quelquefois qu'un mot, pris en lui-même, isolément, n'est pas accentué; et cependant, si on le considère *dans l'ensemble de la phrase*, en rapport avec ce qui précède immédiatement, ce mot est certainement accentué.

Nous nous expliquons au moyen d'un exemple :

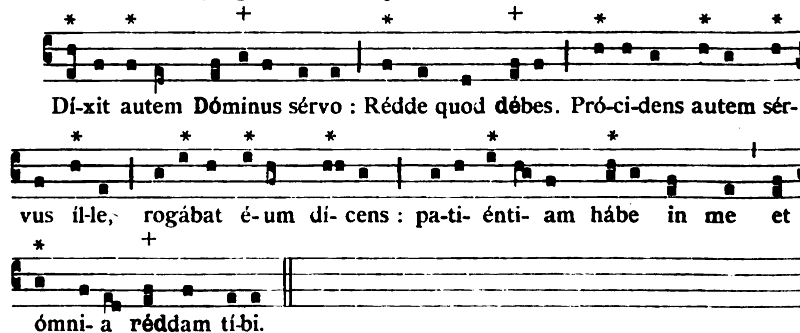


Fig. 18.

Cette antienne a été déjà publiée dans la *Paléog. Mus.*, t. VII, avec les étoiles signalant la rencontre de l'acuité mélodique et de l'accent tonique. Par un scrupule d'exactitude, nous n'avions pas marqué les accents mélodiques des mots qui n'ont pas les syllabes postoniques plus graves que la syllabe accentuée : ainsi *Dóminus, debes, reddam*, ne sont pas surmontés de l'étoile : une simple croix (+) les signale. En effet, si l'on considère ces mots *isolément*, ils ne sont pas, à proprement parler, accentués mélodiquement. Mais si l'on considère la note ou le groupe qui *précède* immédiatement chacun de ces accents, on s'aperçoit que le compositeur a eu le soin de les *élever au-dessus* de cette note, et que, par suite, il a voulu l'acuité mélodique à cause de l'accentuation verbale.

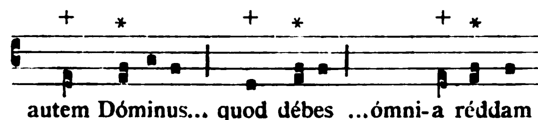


Fig. 19.

Cette manière d'envisager la situation est exacte, bien certainement.

a) D'abord, en chantant une mélodie grégorienne, nous n'épelons ni des syllabes, ni des mots : nous groupons ces derniers en membres de phrase et en phrases. Les relations qui s'établissent alors entre les mots ne sont plus celles qu'ils avaient, pris un à un; ils sont liés intimement entre eux; et la mélodie, le fil qui les unit, est indissoluble. Lors donc qu'un accent tonique est chanté *plus haut que la syllabe qui le précède*, il est évident que mélodiquement il est accentué; peu importe la syllabe postonique, elle peut être plus basse, ou à l'unisson, ou plus haute, selon que la mélodie l'exige; mais l'accent tonique est suffisamment sauvegardé.

b) Il suffit *d'écouter* pour se convaincre que l'accent, dans tous les cas que nous avons cités et dans cent autres analogues, est *à l'aigu;* par suite, la concordance que nous étudions est réalisée à la lettre.

Un autre exemple :

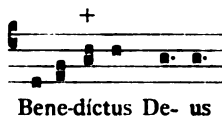


Fig. 20.

232. — Mais voici un exemple où décidément la syllabe accentuée est plus basse que les syllabes qui l'entourent :
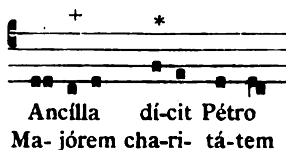


Fig. 21.

Le premier mot de ces deux antiennes n'a pas la coïncidence aiguë avec l'accent tonique ; l'explication est simple : il n'est pas un musicien qui ne sente que la courbe mélodique *ré-ré, do, ré,* est une préparation à l'accent principal du membre, qui se trouve sur l'accent tonique de *dícit* et sur l'accent secondaire *cha* de *charitátem.*

De plus, il est fort probable que cette formule mélodique a été modelée d'abord sur un texte qui comportait l'accent sur la première syllabe. De fait on trouve dans l'Antiphonaire :

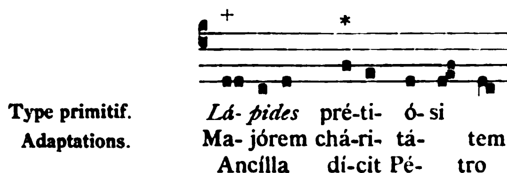


Fig. 22.

Or si, très souvent, dans les adaptations à des types préexistants, les compositeurs grégoriens veillaient avec un soin jaloux à mettre les accents toniques à la place fixée d'avance, il est constant par ailleurs que, dans certains cas, ils ne se faisaient aucun scrupule d'adapter à ces textes mélodiques primitifs, des textes dont les accents diversement placés ne concordaient plus entièrement avec la musique. Ce procédé, qui a été employé sur une large échelle dans les cantilènes latines, recevra plus loin sa pleine justification à l'occasion des *cursus littéraires* et *musicaux.*

233. — *En résumé,* lorsque l'on traite de l'acuité de l'accent tonique dans les mélodies grégoriennes, il faut se souvenir qu'il y a deux sortes d'acuité :

1) il y a l'acuité de l'accent tonique *dans le mot :* pris isolément, le mot a normalement son accent à l'aigu ;

2) il y a aussi l'acuité de l'accent principal *dans l'incise :* chaque incise a son centre, son "accent" à l'aigu. Pour y conduire, les mots qui la composent peuvent perdre leur physionomie normale de mots isolés, et sacrifier leur accent tonique.

234. — Quant à la concordance de l'acuité mélodique avec l'accent tonique dans le mot isolé, elle se réalise de différentes manières, plus ou moins parfaites :

a) Concordance parfaite du mot tout entier avec la mélodie : la mélodie se calque sur le mot, les syllabes antétoniques et postoniques sont plus graves que la note accentuée :



Fig. 23.

b) Concordance moins complète : ou bien les syllabes antétoniques sont plus élevées que l'accent; seules, les postoniques sont plus graves :

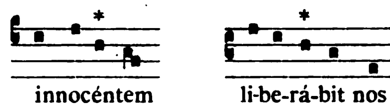


Fig. 24.

c) ou inversement, les antétoniques sont plus basses et les postoniques plus élevées :
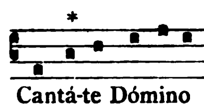


Fig. 25.

235. — Au contraire, la concordance n'existe plus dans les cas suivants :

a) La note d'accent est plus basse que celles qui précèdent et qui suivent :

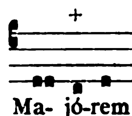


Fig. 26.

Il s'agit souvent alors d'une adaptation à une formule mélodique type :
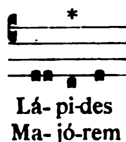


Fig. 27.

b) La syllabe d'accent et les syllabes finales sont à l'unisson :

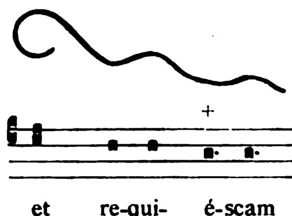


Fig. 28.

Ces deux notes servent de thésis redoublée à tout ce qui précède.

Ces notions générales expliqueront par avance les exceptions que l'on rencontrera dans les exemples suivants. Nous les compléterons à mesure qu'il en sera besoin.

2° EXEMPLES DE CONCORDANCE ENTRE L'ACCENT LATIN ET LES SOMMETS MÉLODIQUES DANS L'ANCIENNE MUSIQUE LATINE.

Nous étudierons séparément les deux catégories les mieux connues de la musique liturgique occidentale ancienne : les chants ambrosiens et les chants grégoriens.

236. — Dans l'un et l'autre groupe, sans négliger les chants ornés, nous nous attarderons surtout à l'examen des *récitatifs*.

C'est en effet dans les *récitatifs* que nous avons le plus de chances de rencontrer cette concordance, parce que la musique y est réduite au minimum et reste presque entièrement soumise au texte : les mots s'incrustent en elle et la modèlent à leur image.

De là, pour nous, une plus grande facilité à découvrir, comme dans un agrandissement photographique, leurs qualités, et en particulier l'*acuité* de la syllabe accentuée.

En effet, on ne saurait trop se défier des statistiques *générales* faites sur tout l'ensemble des chants liturgiques. On sait que *Musica non subjacet regulis Donati*, que la musique n'est pas tenue de se conformer aux règles de la grammaire; ce n'est donc pas dans les pièces et les passages où la musique exerce son pouvoir absolu qu'il faut chercher les faits de correspondance entre les mots et la mélodie.

Pour que l'enquête soit véritablement objective, il importe de saisir les mots, les syllabes, dans une situation où l'ensemble musical n'a sur eux qu'une minime influence, et leur laisse la liberté de se manifester avec toutes leurs qualités. Or, c'est le cas dans les *récitatifs*.

237. — Et encore, ici, est-il nécessaire de distinguer entre les trois parties qui composent ordinairement ce genre de chants :

l'*intonation*,

la *teneur*,

la *cadence*.

238. — *Teneur.* — C'est dans la *teneur* que s'affirme davantage liberté du texte, et que l'accentuation naturelle aux mots paraît avec le plus d'évidence. Là, *dès que la mélodie quitte la rde récitative, c'est pour s'élever avec l'accent; et ceci est une règle ns exception.*

Voici seulement, à titre d'exemple, et pour préparer la suite, ux récitatifs, empruntés, l'un à la psalmodie des Invitatoires, utre au répertoire antiphonique :

Invitat.
IVe Mode.

... nos autem pópu- lus é-jus et óves...
... et alti- túdi- nes mónti- um...
... pro- ba- vérunt et vi- dé-runt...

Fig. 29.

Ant. S. Martin.

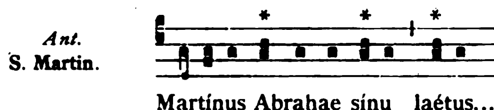


Fig. 30.

Point n'est besoin de statistiques pour constater ces faits : c'est *par milliers* qu'ils se présentent ; impossible donc d'échapper ici à cette conclusion : l'accent tonique est un *ton*, une *acuité*.

239. — *Intonations*. — Si l'on passe à l'examen des *intonations*, on remarque aussitôt que la musique y reprend souvent ses droits et s'impose, sans tenir aucun compte de l'accentuation des mots et de leurs formes naturelles. C'est ainsi que dans la psalmodie de l'Office, on chante au 1er Mode :

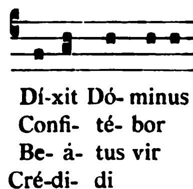


Fig. 31.

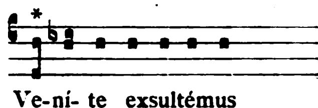
Quatre textes, quatre accentuations, une seule mélodie.

Il en est de même pour tous les modes. C'est la loi mélodique de ces intonations, et elle n'est que l'application stricte, régulière, louable, de l'adage ancien : *Musica non subjacet regulis Donati.* La mélodie a hâte de monter à la corde récitative, elle y arrive par le plus court chemin, et sans tenir compte de la variété des textes ; c'est son droit. Vouloir chercher dans ces intonations la concordance de la musique et de l'accent, vouloir dresser des statistiques basées sur elles, vouloir tirer de ces statistiques des conclusions *pour* ou *contre* l'acuité de l'accent latin, serait faire fausse route ; la vérité est que ces intonations doivent être négligées dans nos présentes recherches.

Il n'en va pas toujours ainsi, du reste ; et la mélodie dans certaines intonations s'adapte volontiers à l'accentuation verbale ; sa soumission va parfois jusqu'à se laisser modifier légèrement pour mieux s'adapter aux textes.

Le Ps. *Venite exultemus* des Invitatoires nous fournit plusieurs exemples de cette complaisance :

Ton 4. g, 4. g², 4. c.

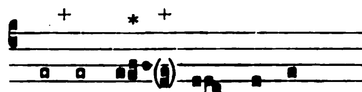


Modification par contraction.
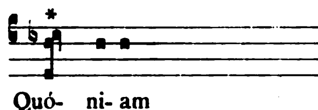


Fig. 32.

Ton 4e férial.



Hó- di- e

Modification
a) par adjonction de deux notes antétoniques,
b) et par suppression du podatus *ré-mi*.

Quadra- gín- ta annis

Fig. 33.

De telles intonations doivent entrer en ligne de compte dans nos recherches, et être inscrites en faveur de l'acuité de l'accent latin.

240. — *Cadences.* — Quant aux cadences des récitatifs, elles sont, beaucoup plus que les intonations, respectueuses de l'accentuation tonique des mots. On peut même dire que toujours elles sont calquées sur un type verbal régulièrement accentué. Seulement, les unes sont fixes et, une fois établies, imposent ensuite leur rythme aux mots qu'elles revêtent, comme dans les *cursus;* les autres se prêtent avec bonne grâce et souplesse aux différentes combinaisons verbales. Les unes comme les autres nous serviront largement à établir notre thèse.

Mais venons aux faits, leur clarté dispense de longs commentaires. — On nous excusera de multiplier à ce point les exemples, dans les pages qui vont suivre : c'est la base de notre argumentation.

1e Section. — Chant Ambrosien.

RÉCITATIFS (1).

A)

℣. Dóminus vo- bis- cum. ℟. Et cum Spí- ri-tu tu-o.
Pax vó- bis. » » » » »

Fig. 34.

B) Oraisons.

Cadence mediante — Cadence finale plana

De-us... mitte-re di- gná- tus est... *es-se fer- vén- tes.*
perm[...]- nén- tes... ópe- re ef- fi- cá- ces.
Sáncti Dé- us... sæ- cu- ló- rum.
Deus... Pa- stor et Ré- ctor...
praeésse vo- lu- is- ti pro- pí- ti- us ré- spice.
pro- fí- ce- re sem- pi- tér- nam.
Sancti Dé- us... sæ- cu- ló- rum. Amen.

Fig. 35.

241. — *Cursus planus.* — Il fa[...]udrait traiter avec quelque détail des *cursus littéraires* et des *cursu*[...] *mélodiques.* Disons seulement ici que le *cursus planus* mélodiq[...]e est calqué sur le *cursus littéraire* dit *planus*, dont la forme est [...] la suivante : *méam, levávi,* soit un spondée tonique *(méam)*, suivi d['un autre spondée tonique précédé d'une syllabe antétonique *(le*[...]*vi). Esse fervéntes* est ainsi un *cursus planus* parfait.

Un grand nombre de cadences musicales, [...] simples ou ornées, ont été modelées sur ce type littéraire. Nous nou[...] réservons de traiter ailleurs de l'adaptation à ces types mélodi[...]ques des cadences littéraires, autres que le *cursus planus*, qui en a dét[...]erminé les formes. Ceci dit pour expliquer comment, dans nombre de [...] nos exemples, les syllabes toniques ne correspondent plus aux somm[...]ets mélodiques.

C) Bénédiction archiépiscopale solennelle

Princeps Ecclé-si-ae, Pástor oví- lis, tu nos bene-dí- ce-re digné-[...] ris.

(1) Tous les exemples de récitatifs et de psalmodie qui vont [...]suivre sont tirés du *Directorium chori* de GARBAGNATI, ou de nos *Notes sur l'i*[...]*nfluence de l'accent et du cursus toniques latins dans le chant ambrosien.*

ni-li- á-te vos ad benedicti- ónem. ℟. Dé-o grá-ti- as semper agá- mus.

Cursus planus

:ibus...	semper	Vír-	ginis... ad	*vi-*	*tam*	*ae-*	*tér-*	*nam.*	℟. Amen.
lgéntiam...			et mi-	sé-	ri-	cors	Dó-	minus.	℟. Amen.
nedíctio...	omnipo-	tén-	tis...	má-	ne	at	sém-	per.	℟. Amen.

Fig. 36.

D) *Libera nos* **ambrosien.**

Initium		Teneur ou récitation	Cadence			
	Lí-	bera nos quaésumus, Dó-				
		mine, ab ómni-	bus	má-	lis	
prae-	té-	ritis, praeséntibus et	fu-	tú-	ris :	
ter-ce-	dén-	te pro nobis beáta María				
		genitríce Dei ac Dómini				
		nostri Je-	su	Chrí-	sti :	
et	sán-	ctis Apóstolis tuis Petro et				
		Paulo atque	An-	dré-	a :	
et be-	á-	to Ambrósio, confessóre				
		tuo atque	Pon-	tí-	fi- ce,	
u-	na	cum ómnibus san-	ctis	tú-	is :	
da pro-	pí-	tius pacem in dié-	bus	nó-	stris	
ut	ó-	pe misericórdiae tuae	ad-	jú-	ti,	
t a pec-	cá-	to simus sem-	per	lí-	be-ri,	
et ab	óm-	ni perturbatióne	se-	cú-	ri :	
	praé-	sta per eum, cum quo beá-				
		tus vivis et re-	gnas	Dé-	us,	
ı u-ni-	tá-	te Spíri-	tus	Sán-	cti :	
per	óm-	nia saécula sae-	cu-	ló-	rum.	Amen.

Fig. 37.

narquez dans les exemples C, E, L, etc. comment la mélodie :te à une augmentation de 1 à 4 notes antétoniques prépa- 'arsis mélodique sur l'accent aigu.

E) **Intonations diverses.**

	Sté-	tit Dóminus...		Is-	tae generatiónes...
Pal-	pá-	te, et vidéte...	In	dí-	e quo fecit...
'on-tur-	bá-	ti vero...	In su-	dó-	re vultus tui...
:- cor-	dá-	tae sunt...	De a- ni-	mán-	tibus quoque...

Fig. 38.

F) Cadences psalmodiques ***(par simple flexion).***

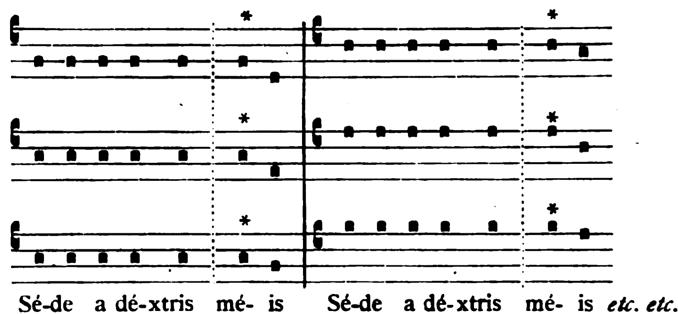


Fig. 39.

Dans ces cadences, l'accent demeure sur la corde récitative, la dernière syllabe s'abaisse.

Cette forme antique de cadence se voit aussi dans la psalmodie du *Gloria in excelsis* que l'Eglise milanaise chantait autrefois à Laudes. En voici quelques extraits :

G) ***Gloria in excelsis*** **(Ad laudes)** (1).
(Ambrosien)

Gló- ri- a in excél- sis : Dé- o | et in térra pax homí- ni-bus

bonae vo-lun-	tá- tis	magnam	gló-ri- am	tú- am
hymnum dícimus	tí- bi	et in	sé- cu-lum	sé- cu li
Dómine rex cæ-	lé- stis	doce me ju-	stí- ti- as	tú- as
Pater omnípotens : Jesu	Christe	ómnia pec-	cá- ta	mé- a
Dómine	Dé- us	Deus salu-	tá- ris	nó- ster
Fílius	Pá- tris			*etc.*
súscipe deprecatiónem	nó- stram			
ad déxteram	Pá- tris			
miserére	nó- bis			
tu solus	sán-ctus			
nos custo-	dí- re			
hymnum Deo	nó- stro	*etc.*		

Fig. 40.

(1) *Paléogr. Mus.*, t. VI, p. 316 et ss. (p. 266-267 du ms.). C'est « le chant le plus ancien peut-être et le plus curieux de l'antiquité chrétienne », dit D. Cagin, *Ibid.*, t. V, p. 17.

H) Cadences psalmodiques à un ou deux accents.

Cadence *à un accent* avec préparation d'une note.

Sé-de a déx-tris mé- is. Sé-de a déx-tris mé- is.

Cadences à deux accents.

Sé-de a déx-tris mé- is. Sé-de a déx-tris mé- is.

Fig. 41.

I) Cadences *(Cursus planus).*

á-nimam *mé- am le- vá- vi* á-nimam *mé- am le- vá- vi*

Fig. 42.

Sur tous ces *cursus plani*, voyez ce qui a été dit plus haut, exemple B.

J) Préfaoe

Cadence plana

		*		*		
Ve-re	quia	dí-	gnum	et	jú- stum	est,
nos ti-	bi semper, hic et ubíque	grá-	ti-	as	á- ge-	re :
Per quem	majestátem tuam					
	g a b g a [laudant Angeli]					
Thro-ni	Dominati-	*ó-*	*nes,*	*Vir-*	*tú-*	*tes,*
	a g ab a (Principátus)					
	Quem Ché-	ru-	bim	et	Sé-ra-	phim
Cum qui-	bus	et	no-	stras	vó-	ces,
ut ad-	mítti júbe-	as,	de-	pre-	cá-	mur

K) Credo

g f e f g ff
Credo in unum Deum,

Patrem

fac- tó-	rem
vi- si-	bílium ómnium et
Et in	unum Dóminum Jesum Christum Fílium Dé-
Et ex	Patre natum ante
De- um	de Deo, lumen de lúmine, Deum verum
Gé- ni-	tum, non factum, consubstantiálem Patri, per quem
Qui pró-	pter nos hómines, et propter nostram salútem de-
Et in-	carnátus est de Spíritu Sancto ex María Vírgine
Cru-ci-	fíxus étiam pro nobis sub Pón-
	pas-
Et re-	surréxit tértia die se-
Et as-	céndit ad caelos, sedet ad
Et í-	terum ventúrus est cum glória judicáre
	cujus regni
Et in	Spíritum Sanctum, Dóminum et
qui ex	Patre Fili-
qui cum	Patre et Fílio simul adorátur et con-
	qui locútus
Et u-	nam, sanctam, cathólicam, et apostó-
Con-fí-	teor
	in remissió-
Et ex-	pécto resurrectió-

Ambrosienne.

		Cadence plana				
		*		*		
aequum		et	sa-	lu-	tá-	re
Dó-mi-	ne san[cte, Pa]ter (g b) omnípotens	ae-	tér-	ne	Dé-	us :
	[per Chri-stum] (a gab a)	Dó-	mi-	num	nó-	strum
ve-ne-		rán-	tur	Ar-	chánge-	li.
et Po-	te-	*stá-*	*tes*	*ad-*	*ó-*	*rant*
só-ci-	a exultati-	ó-	ne	con-	cé- le-	brant.
	[súpplici confes]si- (ab ag a f a a)	*ó-*	*ne*	*di-*	*cén-*	*tes*

Fig. 43.

Ambrosien.

Cursus planus										
*			*				*		*	
óm-	ni-	po-	tén-		tem,					
cae-	li	et	tér-		rae,					
in-	vi-	si-	bí-	li-	um					
i	u-	ni-	gé-	ni-	tum					
óm-	ni-	a	sé-	cu-	la					
						de	Dé-	o	vé-	ro
óm-	ni-	a	fá-	cta	sunt					
cén-	*dit*	*de*	*cæ-*		*lis*					
						et	hó-	mo	fáctus	est
ti-	o	Pi-	lá-		to					
						sus	et	se-	púltus	est
ún-	*dum*	*scri-*	*ptú-*		*ras*					
léx-	te-	ram	Pá-		tris.					
vi-	*vos*	*et*	*mór-tu-*		*os :*					
						non	é-	rit	fí-	nis.
vi-	vi-	fi-	cán-		tem					
ó-	*que*	*pro-*	*cé-*		*dit,*					
glo-	ri-	fi-	cá-		tur					
						est	per	Pro-	phé-	tas.
li-	cam	Ec-	clé-	si-	am,					
ú-	*num*	*ba-*	*ptís-*		*ma,*					
						nem	péc-	ca-	tó-	rum.
nem	mor-	tu-	ó-		rum.					

Et vi-tam ventú-ri sécu-li. Amen.

Fig. 44.

L) Pate

		Cadence plana				
		*			*	
Praecép-	tis salu-	tá-	ri-	bus	mó-ni-	ti,
et di-	vína instituti-	*ó-*	*ne*	*for-*	*má-*	*ti,*
Pa-ter	noster	qui	es	in	caé-	lis :
	Ad[-vé-]ni- (b)	at	re-	gnum	tú-	um :
	Fiat	vo-	lún-	tas	tú-	a,
Pa-nem	nostrum quotidiánum	da	no-	bis	hó- di-	e :
et di-	mitte nobis	dé-	bi-	ta	nó-	stra,

Fig. 45.

M) Praeconium

1re Partie.

Per ómni- a saécu-la saecu-lórum. Amen. ℣. Dóminus vobíscum.

℟. Et cum spí-ri-tu tú- o. ℣. Sur- sum córda. ℟. Habémus ad Dómi-num.

℣. Grá-ti- as a-gá-mus Dómino Dé-o nóstro. ℟. Dígnum et jústum est. (1)

2e Partie.

Initium		Accentuation mélodique				Cadence plana				
			*			*			*	
Ve-	re quia									
					aequum	et	sa-	lu-	tá-	re
	nos ti-	bi	sém-	per	hic et ubíque					
	Dómi-	ne	sán-	cte						
Qui	populórum									
	pascha	cun-	ctó-	rum	non pécudum cru-					
	sed unigéniti									
	tui Dómi-	ni	nó-	stri	Jesu Christi					

Fig. 46.

(1) L'ordre dans lequel se chante le *Praeconium Paschale* est naturellement le suivant : *Per omnia...; Exsultet...;* et ensuite le *Vere quia...* — Nous avons dû adopter la présente disposition typographique à cause du *Vere quia...*

Ambrosien.

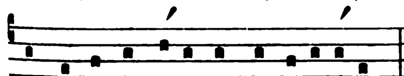
Cadence plana

* *

au- dé- mus dí-ce- re.
sancti- ficé- tur no- men- tú- um :

si- cut in cae- lo, et in tér- ra.

si- cut et nos dimíttimus
de bi- tó- ri- bus nó- stris.



Paschale.

* * * *

Ex- súl- tet jam angélica turba cae- ló- rum
ex- súl- tent divína mys- té-ri- a
et pro tán- ti regis vic- tó-ri- a
tuba ínsonet sa- lu- tá- ris.

Cadence tarda — Phrase finale

* * *

dí- gnum et jú- stum est
grá- ti- as á- ge- re
ó- re nec á- di- pe

Pa- ter omní-po- tens ae-térne De- us

sánguine corpo- ré-que di- cá- sti.

La cadence mélodique *tarda* est modelée sur le cursus littéraire *tardus*, qui se compose d'un spondée tonique et d'un dactyle tonique précédé d'une syllabe :

incarnati-ónem cognóvimus
dígnum et jústum est

N) Cursus planus et cadences des Versets de Répons Ambrosiens.

Teneur

Cadence plana

5 4 3 2 1

ánimam mé- am le- vá- vi

Teneur — Cadence plana

5 4 3 2 1

ánimam mé- am le- vá- vi.

Fig. 47.

O) **Preces** *Divinae pacis.*

Di-vínae pá-cis et indulgénti-ae múne-re suppli-cántes, ex tóto córde

et ex tóta ménte. * Precámur te. ℟. Dó- mi- ne mi-se- ré-re.

Fig. 48.

Les versets de ces *Preces* fourniraient de nombreux exemples de coïncidences entre les accents toniques et les arsis mélodiques; mais il faut abréger et passer aux Antiennes.

ANTIENNES.

Ici, les cas abondent, il faut choisir. Toutes ces antiennes sont tirées du manuscrit add. 34209 du British Museum, publié en photographie dans la *Paléographie musicale*, t. V. La transcription en notation carrée se trouve au t. VI de la même publication. Les pages indiquées sont celles du manuscrit (1).

1 — Ms. 5-6.

Ro-rá-te caéli désuper, et núbes plú-ant jústum : ape-ri- á- tur térra, et gérminet Salva- tórem.

2 — Ms. 9.

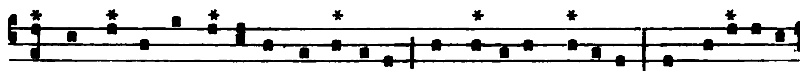
Justí- ti- a ante é-um amb[u-lá-bit] et pó- net in ví- a gréssus é-jus.

3 — Ms. 18-19.

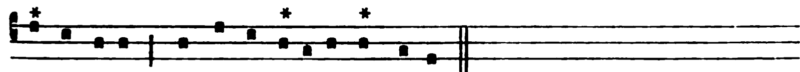
Ecce míttо Ange-lum mé- um, et prospí-ci- et ví- am ante fá-ci- em tú- am. *Cap.* Laudá-te Dóminum de caélis, quem exspectabámus júdi-cem ventú-rum.

(1) En étudiant ces antiennes, on voudra bien se souvenir de ce que nous avons dit plus haut, p. 164 et suiv. Ici, les mots n'ont plus leur individualité propre, ils sont « encadrés », et en fonction de l'incise et de la phrase. On ne s'étonnera donc pas de ne pas trouver *toujours* la coïncidence de l'accent tonique et de l'élévation mélodique. Pourtant cette coïncidence existe avec une telle fréquence qu'on ne saurait s'y méprendre : il y a dans l'ensemble de ces compositions et nous ne citons qu'un choix : toutes les pièces anciennes seraient à citer une preuve irrécusable de l'acuité de l'accent latin.

4 — Ms. 25-26.

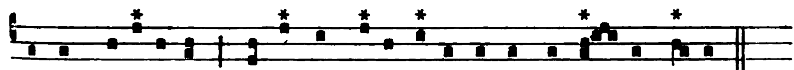


Ecce Vírgo in ú-te-ro concí-pi-et, et pá-ri-et Fí-li-um, et vocábi-tur



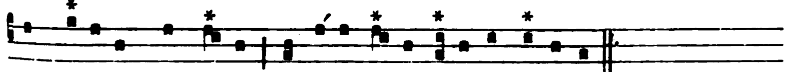
nómen é-jus mágni consí-li-i Ange-lus.

5 — Ms. 72-73.



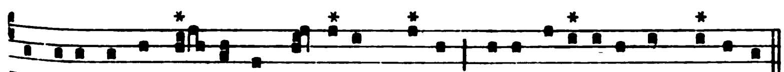
Hic est discípu-lus, qui dígnus fú-it ésse inter secré- ta Dé- i.

6 — Ms. 72-73.



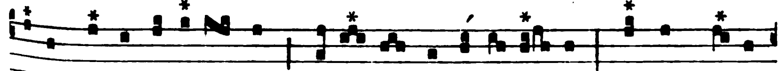
Non mó-ri- ar, sed ví-vam, et enarrá-bo ópe-ra Dómi-ni.

7 — Ms. 79-80.

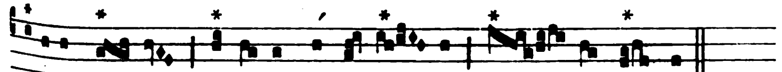


Inno-céntes et ré- cti adhae-sérunt mí-hi, qui- a sustínu- i te, Dómi-ne.

8 — Ms. 83-84.

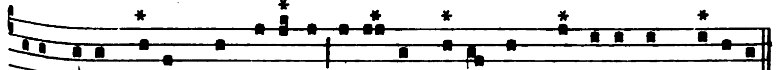


Vox in Ráma audí-ta est, plo-rá- tus, et u-lu- lá- tus : Ráchel pló-rans



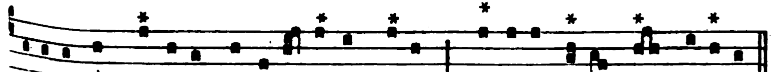
fi-li-os sú- os nó-lu- it conso-lá- ri, qui- a non sunt.

9 — Ms. 84-85.



Jácob pú-er mé-us quem e-lé-gi, e-lé-ctus mé- us in quo bene complácu- i.

10 — Ms. 84-85.

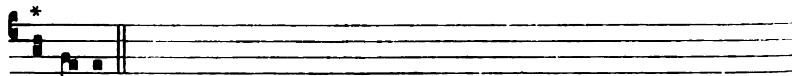


E-lé-git nos Dóminus he-re-di- tá-tem sú-am, spé-ci- es Jácob quam di-léxit.

11 — Ms. 89-90.

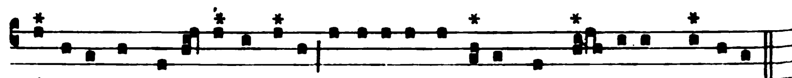


In pró-le má-ter, in pártu vírgo; gáude et laetáre vírgo má- ter



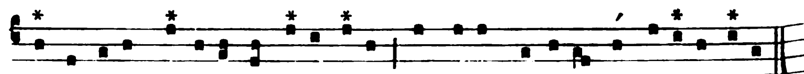
Dómi- ni.

12 — Ms. 94.



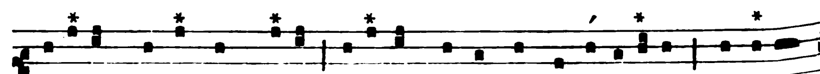
Dómine, in ci-vi- tá-te tú- a imágines ipsórum ad ní- hi-lum ré-diges.

13 — Ms. 102-193.

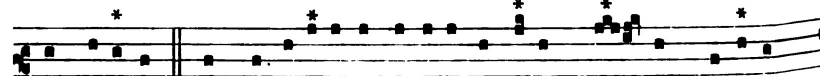


Ipse super má-ri- a fundávit é- um, et super flúmina praepará-vit é-um.

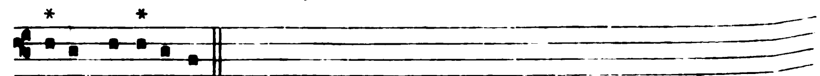
14 — 102-103.



Vidé-runt te áquae, Dé- us, vidé-runt te áquae, et timu-érunt; turbátae

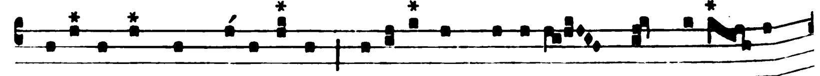


sunt abýssi. ℣. A mul-ti-túdi-ne só-ni-tus aquárum vó- cem dedé-runt

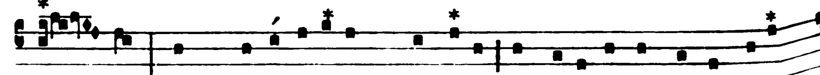


núbes Altíssimo.

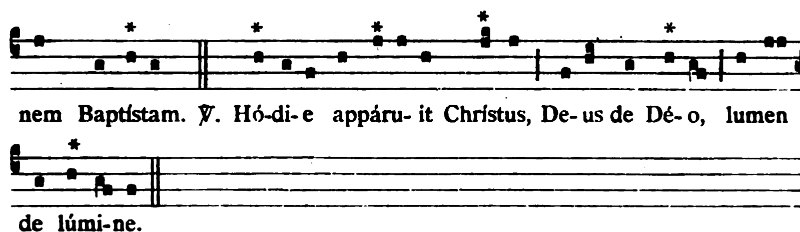
15 — Ms. 105-106.
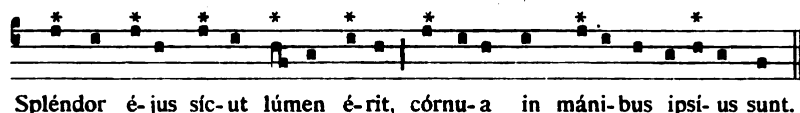


Vení-te ómnis cre- a-tú-ra : adorémus Dóminum qui illú- xit
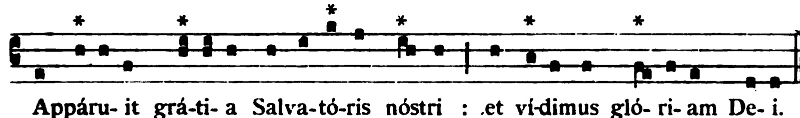


nó- bis; quem praedi-cavérunt prophétae, a Mó- y-se usque ad Jo-án-



16 — Ms. 106-107.



17 — Ms. 113-114.



18

		Rés-pi-ce	Dómi-ne	hu-mi- li-	tá- tem		mé- am.
		Illúmina	Dómi-ne	vultum	tú- um		sú- per nos.
	Ju-	stus	Dómi-nus	justíti-	am di-		lé- xit.
	Et	invo-	cá-bi- mus	nomen	tú- um		Dó-mi- ne.
		Ab occúltis me-		is mun-	da me		Dó-mi- ne.
Ab		insurgéntibus in		me lí-	be- ra	me	Dó-mi- ne.
		Mitte verbum tu-		um et sa-	na nos		Dó-mi- ne.
Non		derelín-		ques quaerén-	tes te		Dó-mi- ne.
Ac-cé-		le-ra	Dómi-ne	ut nos	sál-vos		fá-ci- as.
In- tén-		de-	Dómi-ne	pró-spe-	ra et		re- gna.

Fig. 49.

Ces nombreux exemples de concordance entre accent tonique et élévation mélodique doivent, ce nous semble, entraîner les esprits les plus prudents à la conviction que, à l'époque de la composition de ces pièces musicales (IVe, Ve et même VIe-VIIe siècles) l'accent latin était encore un ton, une acuité; il n'en a pas fallu tant pour convaincre les hellénistes de l'acuité de l'accent grec.

242. — Ce n'est pas tout. Non seulement l'accent principal de chaque mot est signalé par une élévation mélodique, mais la plupart des *accents secondaires* sont mis en relief de la même manière.

Dans les exemples des pages précédentes, ils sont signalés par un simple accent aigu. Nous les reproduisons ici, cette fois avec l'astérisque

Ant. 6.

et énarrá-bo

Ant. 8.

...et ú-lu-lá- tus... nóluit cónso-lá- ri

Ant. 13.

...flúmina praépa-rá-vit e- um.

Ant. 14.

et timu- érunt

Ant. 15.

... omnis cre- a-túra... quem prae-dicavérunt

Fig. 50.

Sans accorder une importance plus grande qu'il ne conviendrait aux faits d'accents secondaires aigus, il ne faut pas les méconnaître; associés à d'autres du même genre, ils formeront bientôt un faisceau de preuves qui nous conduira à une compréhension plus claire de l'accentuation latine à l'époque grégorienne.

2e Section. — Chant Grégorien.

Récitatifs et Psalmodies.

A) Leçons (1).

a) **Tonus antiquus.**

Jube Domne bene-dí-ce-re. Tu autem Dómine mi-se-ré-re nó-bis.

Flexe * Metrum * Punctum *

(1) *Cantorinus vatican.*, pp. 53 et sq.

b) **Tonus solemnis** (1).

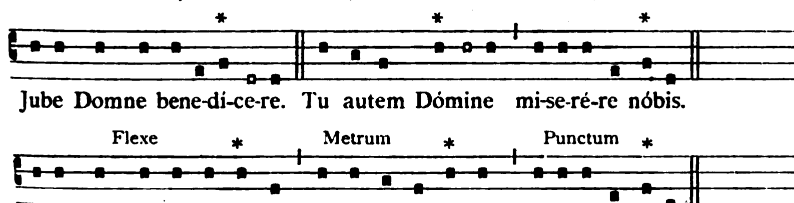


Fig. 51.

B) Chant de la Passion.

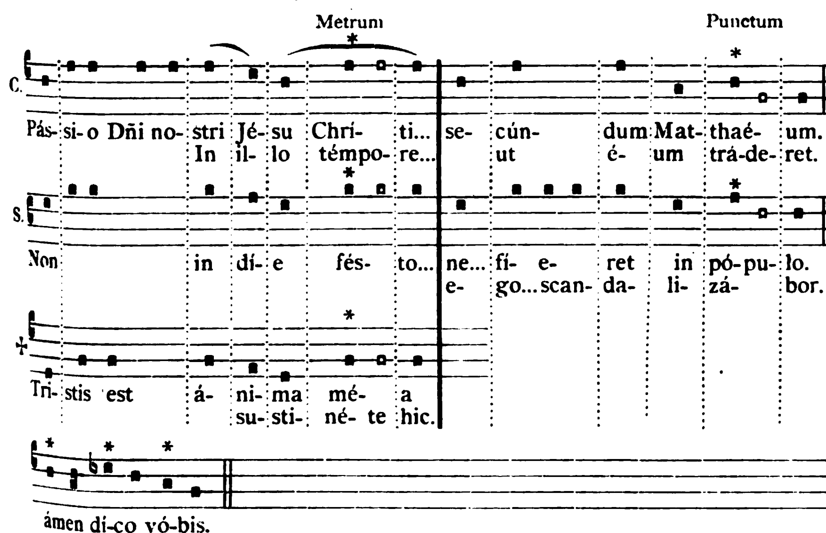
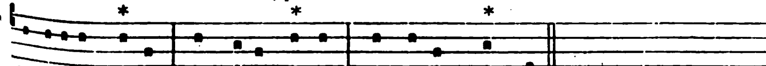


Fig. 52.

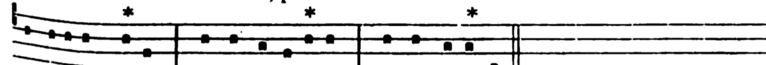
(1) Ces deux récitations ont été modifiées ainsi qu'il suit par les divers Ordres monastiques ; mais on les reconnaît toujours, et toujours accent aigu et mélodie marchent d'accord :

Méthode de Chant Cistercien, p. 92-93.



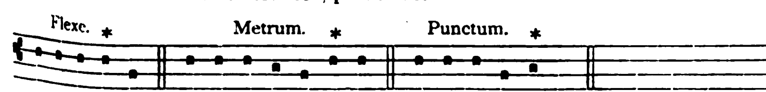
Sic fáci- es fléxam. Sic vero métrum. Sic autem púnctum.

Méthode de Chant Cartusien, p. 290-295.



Sic fáci- es fléxum. Sic fit e-levátum. Sic fit finá-le.

Processionale Praedicatorum. 1894, p. 414-418.



C) Psalmodie simple.

Il faudrait ici relever presque toutes les médiantes, flexes e cadences finales de la psalmodie romaine; citons simplemen quelques mélodies; car les *Tons des Psaumes* sont entre les main: de presque tous les fidèles.

1er Mode.

Primus tonus sic inci-pi-tur, sic flécti-tur et sic mé-di- á-tur *
in- i- mí-cos tú-os

Cursus planus

at-que sic fi- ní- tur.
qui fe-cit *cae-lum et tér-ram.*

5e Mode.

Quintus tonus sic flécti-tur et sic me- di- á-tur * at- que sic
in mé-dio tú-

fi- ní- tur.
Je- rú- sa-lem.

Fig. 53.

D) Psalmodie des Introïts.

Plusieurs cadences psalmodiques de l'Office et de la Messe - Introïts et Communions — sont calquées mélodiquement sur type littéraire *cursus planus,* il suffit d'en citer quelques-une On remarquera, dans ces sept cadences, la coïncidence parfa entre les accents et les élévations musicales. Pour tous c exemples, tirés des cursus, on pourra consulter la *Paléograph Musicale,* t. IV.

1re Partie du Verset.

1er Mode.

Be- ne- di-xí-sti Dómi-ne : tér- ram : tú- am.
Ex- ul- tá-te : jú- sti in : Dó-mi- no.
Magnus Dóminus et lau- : dá-bi- lis : ní- mis.

Cursus planus

2e Partie du Verset.

1er Mode. Qui- a ad te Dómi-ne ánimam *mé- am le- vá- vi.*

2e —

3e —

4e —

6e —

7e —

8e —

mé- am le- vá- vi.

Fig. 54.

Le cinquième mode est le seul dont la cadence échappe à l'influence du *cursus planus*, mais non pas à celle de l'accent aigu : sa cadence finale est modelée sur le dispondée tonique (′. ′.).

1re Partie.

Gló-ri- a Patri... et Spi-rí- tu- : i : Sáncto
et nunc : et : sémper

Dispondée

2e Partie.

et in saécu-la saecu- | ló- rum. : A- men.

Fig. 55.

E) Psalmodie des Versets de Répons.

Toutes les psalmodies des Répons de l'Office témoignent de l'acuité de l'accent dans *l'intonation* de la première partie du verset et dans toutes les *récitations* ou *cadences*. Deux exemples suffiront, ils seront empruntés au 1er et au 4e modes.

Fig. 56

Quatrième Mode.

1re Partie.

Initium | Teneur | Médiante pentésyllabique à un accent

I- sti sunt qui ve-né-runt ex má-gna tri- bu- la- ti- ó- ne
Et qui inqui-ré- bant ma-la mí- hi lo- cú- ti sunt va- ni- tá- tem
Spé- ci- e tú- a et pul-chri- tú- di- ne tú- a

2e Partie.

Initium | Teneur | Cadence plana

A et mi- sí- sti ad me a pó- stolum tú- um cu- rá- re vúl- ne- ra mé- a
B sex-to dí- e por- tá- ri in o-ra- tó- rium a di- scí- pu- lis sú- is
C po- su- í- sti in cápite é- jus co- ró- nam de lápi- de pre- ti- ó- so
D e- go au- tem in miseri- cór- di- a *tú- a spe- rá- vi*
E re- cés- sit ab é- is et fere- *bá- tur in caé- lum*
F cla- mán- tium et di- cén- ti- um
G ab aqui- *ló- ne et má- ri.*
H *ór- to jam só- le*

Fig. 57.

Cadences finales des autres modes.

Pour abréger, il suffira de donner ici les cadences finales des six autres modes, tous en cadences *planae*.

Fig. 58.

F) Psalmodie des Invitatoires.

Toutes les psalmodies des Invitatoires seraient à citer, un seul exemple suffira.

Fig. 59.

G) Psalmodie du Benedictus aux Quatre-Temps.

A	Be-	ne-	dí-	ctus	es	Dó-	mi-	ne			Dé-		us			pá-	trum	no-	stró-	rum.
B	Be-	ne-	dí-	ctus	es	su-	per				scép-		trum	di-	ví-	ni-	tá-	tis	tú-	ae.
C	Be-	ne-	dí-	cant	te	o-	mnes				án-	ge-	li			et	san-	cti	tú-	i.
D	Be-	ne-	dí-	ctus	es	su-	per				thró-		num		san-	ctum	re-	gni	tŭ-	i.
E	Be-	ne-	dí-	cant	te	cae-	li	ter-		ra	má-		re		et ómnia	quae	in	e-	is	sunt.
F	Gló-	ri-			a	Pa-	tri,	et			Fí-	li-	o,		et Spi-	rí-	tu-	i	Sán-	cto.
G	Be-	ne-	dí-	ctus	es	qui	se-		des su-	per	Ché-	ru-	bim		in-	tú-	ens	a-	bý́s-	sos.
H	Be-	ne-	dí-	ctus	es	in	tem-		plo		sán-		cto			gló-	ri-	ae	tú-	ae.
I	Sic-	ut		e-	rat	in	prin-				cí-	pi-	o (1)							
J						et	in				saé-	cu-	la		sae-	cu-	ló-	rum.	A-	men.

18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

et laudá-bi- lis et glo- ri- ó- sus in saé- cu- la.

Fig. 60.

Aux lignes B, C, D, etc., col. 7, il semble qu'il faudrait un *podatus*, car plusieurs manuscrits du XI[e] s. régularisent cette anomalie en mettant le *podatus* partout.

(1) Supplément à la ligne I : et nunc et sémper

H) Psalmodie des Traits du VIII[e] mode.

Intonations des premiers versets.

Fig. 61.

Intonations des autres versets et cadences médiales sur *Sol*.

Fig. 62.

Intonations secondaires et cadences finales sur *Sol*.

Fig. 63.

Cela suffit pour le moment. Au chapitre sur la Psalmodie des Traits, la thèse que nous soutenons ici, trouvera un supplément de preuves; nous y renvoyons par avance.

(1) La version que nous donnons ici, avec récitation sur le *si*, est la version ancienne, authentique, donnée par les Mss. Seule, elle peut faire comprendre l'accentuation normale de ce récitatif, alors que la teneur sur le *do* en détruit toute l'économie, verbale et mélodique.

ANTIENNES (1).

1*

Be- á-ti qui ámbu-lant in lége tú- a Dómine.

2*

Mi-se-ré-re mé- i Dé- us.

3

Sa-lu-tá-re vúltus mé- i Dé- us mé-us.

4*

Ad te de lúce ví-gi-lo Dé- us.

5

De mánu ómni- um qui odérunt nos, libe-rá-vit nos Dóminus.

6

Ti-bi só-li peccávi Dómine, mi-se-ré-re mé- i.

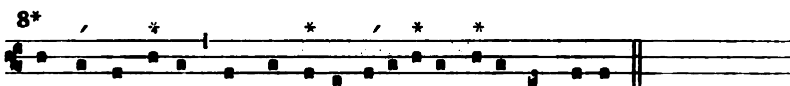
7*

Dómine audí-vi audí-tum tú-um, et tímu- i.

(1) Ces antiennes sont toutes anciennes. Nous avions pensé à ajouter pour chacune les neumes d'Hartker, qui auraient suffi à expliquer certaines anomalies. Mais pour ne pas trop surcharger, nous donnons seulement la leçon publiée par l'édition vaticane. La note qui accompagne les antiennes ambrosiennes (ci-dessus, p. 184) s'applique également à ces antiennes grégoriennes.

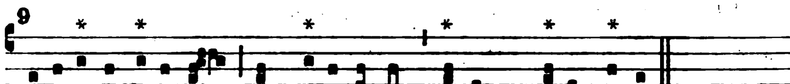
Nous n'indiquons pas les références ; les antiennes étant données intégralement, il sera facile avec leur *Incipit*, de les retrouver dans l'*Antiphonaire* (ou la *Semaine Sainte*, ant. 13, 15, 16, 17). — Notons toutefois que quelques-unes d'entre elles, appartenant au Psautier romain d'avant la réforme liturgique de 1911, ont été supprimées par le remaniement opéré alors, et ne se trouvent pas dans l'Antiphonaire vatican de 1912. Nous les insérons cependant, parce qu'elles sont dans les manuscrits et qu'elles figuraient dans la première rédaction de l'Antiphonaire. Ce sont celles dont le numéro d'ordre est suivi d'un astérisque.

8*



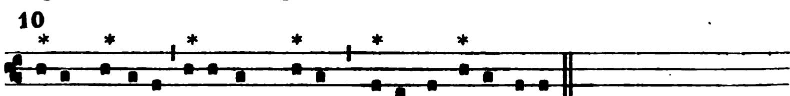
Non confundé-tur cum loqué-tur in-imí-cis sú- is in pórta.

9



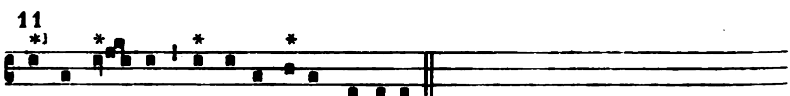
Vi-gi-lá-te ánimo, in próximo est Dóminus Dé- us nóster.

10



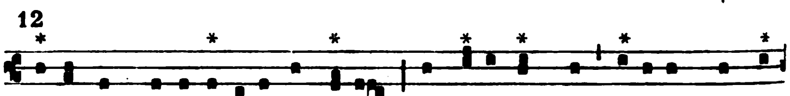
Sána Dómine ánimam mé-am qui-a peccávi tí-bi.

11

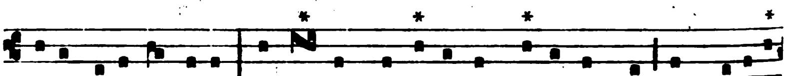


Me suscé- pit déxte-ra tú- a Dómine.

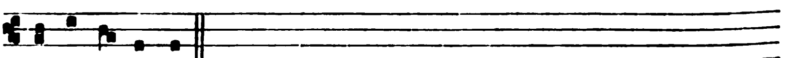
12



Ego sum re-surrécti- o et ví-ta : qui crédit in me, ét-i- am si mór-

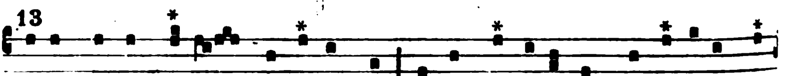


tu- us fú- e- rit vívet : et ómnis qui ví-vit et cré-dit in me non mo-ri- é-

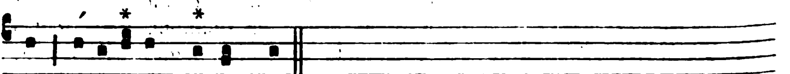


tur in ae-térnum.

13

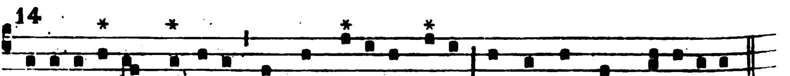


Zé-lus dómus tú-ae comé-dit me et oppróbri- a exprobránti- um ti-



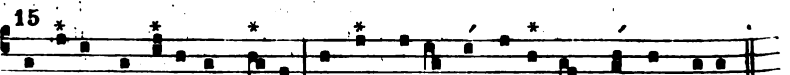
bi ce-cidé-runt super me.

14

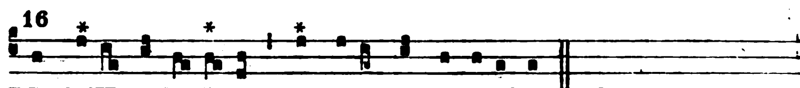


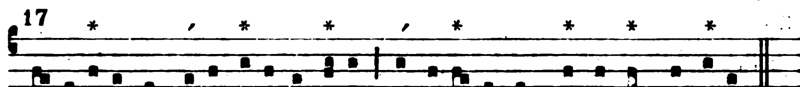
Justi-fi-cé-ris Dómine in sermónibus tú- is, et víncas cum judi-cá-ris.

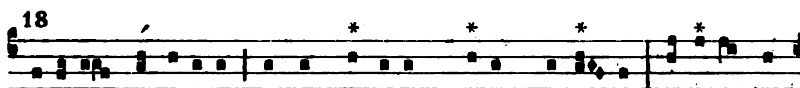
15

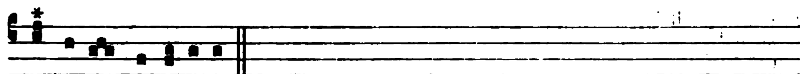


Captábunt in ánimam jú-sti, et sánguinem inno-céntem condemnábunt.

16

In páce in i-dípsum, dórmi- am et requi- éscam.

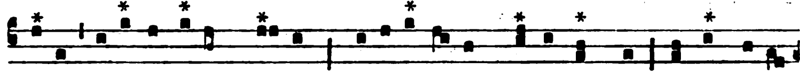
17

Ha-bi-tábit in tabernácu-lo tú-o, requi- éscet in mónte sáncto tú-o.

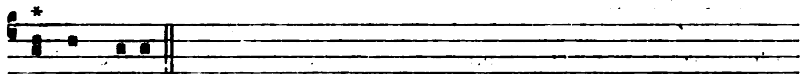
18

Dí-ci-te invi-tá-tis : Ecce prándi-um mé-um pa-rá- vi : ve-ní-te ad

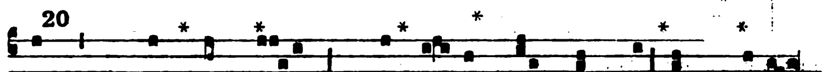

núpti- as, alle-lú-ia.

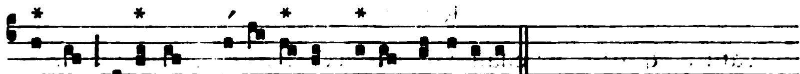
19

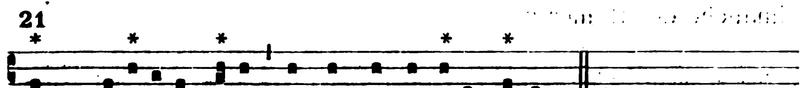
Dí-xit autem dóminus sérvo ; Rédde quod débes; pró-cidens autem sérvus


ílle rogábat é-um, dí- cens : Pa-ti- énti- am hábe in me, et ómni- a


réddam tí-bi.

20

Tres pú- e-ri jús- su régis in fornácem míssi sunt, non timéntes flámmam


ígnis, dicéntes : Bene- díctus Dé-us alle-lú-ia.

21

Intret orá-ti- o mé- a in conspéctu tú- o Dómine.

22

In sancti-tá-te servi- ámus Dómino, et li-be-rábit nos ab in-i-mí-cís nóstris

23

Euge sérve bóne, in módi-co fidé-lis íntra in gáudi- um Dómi-ni tú- i.

24

Mi-sé- re-or super túrbam : qui- a ecce jam trídu- o sústinent me, nec há-

bent quod mandúcent : et si dimí-se-ro é-os jejúnos, de-fí-ci- ent in ví- a

alle-lú-ia.

25

Exáudi- at Dóminus ora-ti- ónes véstras, et reconci-li- é-tur vó-bis : nec

vos dése-rat in témpo-re má-lo Dóminus Dé- us nóster.

26

No-lí-te sollí-ci-ti ésse, di-céntes : Quid manducá-bimus, aut quid bi-bé-

mus? Scit enim Páter véster caelé-stis quid vóbis necésse sit alle-lú-ia.

Fig. 64.

RÉPONS.

Avant de quitter les chants de l'Office, nous donnerons un seul exemple tiré du *Responsorial*, le Répons *Dixerunt impii*, du Dimanche des Rameaux.

1. Dixé-runt * ím- pi- i apud se, non recte cogi-tán- tes : Circum-

ve-ni- ámus jú- stum, quóni- am contrá-ri- us est opé-ri- bus nó-

stris : promíttit se sci- énti- am Dé- i habé- re, Fí-li- um Dé- i se

nó- mi- nat, et glo-ri- á-tur Pátrem se habé- re Dé- um :

* Vide- á- mus si sermónes il-lí- us vé- ri sunt : et si est

ve- re Fí-li- us Dé- i, li-be-ret é-um de má-nibus nó- stris, mór-

te turpíssima condemné- mus é- um.

Fig. 65.

PIÈCES ORNÉES TIRÉES DU *Liber Gradualis.*

La moisson ne serait guère moins abondante si nous analysions les pièces musicales du *Liber Gradualis*, où cependant la mélodie affirme ses droits avec beaucoup de liberté. Nous nous contenterons de relever quelques introïts, communions et graduels.

Introïts.

1. Exsúrge qua- re obdórmis Dómine, exsúr- ge, et ne repéllas

in fí- nem : qua-re fá-ci- em tú- am avértis, obli-ví-sce-ris tri-bu-la-

ti- ó-nem nóstram? Adhaé-sit in tér-ra vénter nó-ster : exsúrge Dómi-

ne ádjuva nos et lí- be- ra nos.

Fig. 66.

3. Omni- a (1) quae fe-císti nóbis Dó-mi- ne in vé- ro ju-di- ci- o fe- ci- sti, qui- a pec-cá- vimus ti- bi, et mandá-tis tú- is non obedí-vi- mus : sed da gló- ri- am nómi-ni tú- o, et fac nobís-cum secún-dum multi-tú- di- nem mi- se- ricór- di- ae tú- ae.

Fig. 67.

Communions.

4. Tólli-te hó- sti- as, et intro- í- te in á- tri- a é- jus : ad-o-rá-te Dó-mi-num in áu- la sáncta é- jus.

4. Semel ju-rávi in sáncto mé- o : sémen é-jus in aetérnum ma- né- bit : et sédes é-jus sic-ut sol in conspéctu mé- o, et sic-ut lúna perfécta in aetér- num : et téstis in caélo fidé- lis.

Comm. Jerusalem. ... tri- bus tríbus Dómi- ni. ... éj-us in id-ípsum.

Fig. 68.

(1) Ici encore nous rétablissons la récitation sur le *si*, conformément aux manuscrits. Cf. plus haut, p. 196, note 1.

Répons-Graduel.

Nous ne citerons qu'une mélodie, celle du type *Justus ut palma.* ıme, — il y a eu tant d'exemples déjà — nous ne donnerons ici e la première incise, avec tous les textes anciens qui s'y aptent; pour le reste, qui n'est pas moins probant, le lecteur udra bien se reporter à la *Paléog. Mus.*, tome III, où ce Répons-aduel a été analysé. Partout et toujours l'accent tonique rrespond à une élévation de la mélodie.

Initium	Tenor	Clausule		
1	2	3	4	5
*		*		
Jú-	stus ut pálma flo-	ré-		bit
Dó-	mi- ne Déus vir-	tú-		tum
Ré-	qui- em ae-	tér-		nam
Hó-	di- e sci-	é-		tis
Tól-	li- te	pór-		tas
An-	ge- lis	sú-		is
Ni-	mis ho-no-	rá-	ti	sunt
Dó-	mi- ne re-	fú-	gi-	um
Ex-	ci- ta	Dó-	mi-	ne
*				
In só-	le	pó-	su-	it
ıb oc-cúl-	tis	mé-		is
Di-spér-	sit	dé-		dit
In ó-	mnem	tér-		ram
A súm-	mo	caé-		lo
x-sul-tá-	bunt	sán-		cti

Fig. 69.

243. — Il serait téméraire d'assigner une date précise à la composition musicale de ces antiennes, introïts, répons, etc... On peut dire seulement, sans crainte d'erreur, que plusieurs, les antiennes du psautier ancien par exemple, se chantaient avant S. Grégoire († 604) et que d'autres appartiennent à la période grégorienne, VIIe, VIIIe, IXe siècles. Depuis longtemps les temps classiques se sont évanouis, et l'accent tonique garde toujours son acuité. Ce point est acquis.

C. *Concordance des accents aigus latins avec les sommets mélodiques dans les compositions mélodiques liturgiques des Xe, XIe, XIIe s.*

244. — Nous pourrions en rester là; mais dans les siècles postérieurs, de nombreux offices ou pièces mélodiques de tous genres ont vu le jour et ont été insérés dans le répertoire de l'Eglise romaine, des églises particulières et des Ordres religieux. Qu'en est-il de l'accent dans ces compositions nouvelles si tardives?

Notre enquête a été poursuivie jusqu'au XIIIe siècle et au delà ; elle conduit aux mêmes résultats. Inutile de nous attarder à en donner les détails. Disons, d'une manière générale, que 68% — les deux tiers! — des accents toniques sont placés sur un sommet mélodique, parfois même tous les accents sont ainsi chantés. Un seul exemple de ce genre suffira; c'est le *Credo VI* des éditions de Tournai.

245. — Ce *Credo* provient d'un manuscrit du XIe siècle, de S. Martial de Limoges, actuellement à la Bibliothèque nationale de Paris, fonds latin, no 887, p. 60. Sa composition peut remonter au Xe siècle. Evidemment la volonté du musicien a été de mettre mélodiquement en relief tous les accents du texte, et les ressources qu'il déploie pour arriver à ce but, sont à la fois d'une simplicité et d'une habileté peu communes. Un tel accord entre paroles et musique n'a pu se produire que grâce à une habitude journalière de l'accentuation musicale des mots latins.

		A	B	N	O	P
1				um Pá-		

2e Membre.

		Intonation		Récitation	Cadence	
		A	B	N	O	P
	s spondaïques					
2				em omni-pot-	én-	tem,
	s dactyliques					
3						
4					tér-	ræ,
5				visi-	bí- li-	um.
6						
7				m Déi uni	gé- ni-	tum.
8		Dé-		ómnia	sǽ- cu-	la.
9						
10			Gé- ni-	éo	vé-	ro.
11			con- sub			
12		Qui		em ómnia	fá- cta	sunt.
13						
14		Et		éndit de	cǽ-	lis.
15				aría	Vír-gi-	ne :
16				mo	fá- ctus	est.

246. — Au point de vue philologique une conclusion s'impose : pendant que le langage vulgaire soumet les mots latins à des altérations profondes, et variées selon les pays, la langue latine chantée dans les diverses liturgies les conserve dans leur intégrité parfaite, et cela, dans le monde catholique entier. Il sera prouvé plus loin que les mélodies liturgiques ont été l'instrument le plus actif de la conservation de la langue latine.

Relevons en particulier le maintien de la qualité première et essentielle de l'accent latin, l'acuité, jusque dans les siècles les plus avancés du Moyen-Age. Si les philologues de profession voulaient s'attacher à l'étude approfondie des *langues musicales* ecclésiastiques, ils y trouveraient, pour l'avancement de leur science spéciale, de multiples et précieux renseignements; nous ne pouvons, nous, que leur indiquer cette voie nouvelle, trop négligée jusqu'ici.

D. *Les « cadences rompues » du bas Moyen-Age.*

247. — *La stabilité première des cadences psalmodiques.* — L'étude des manuscrits les plus anciens, ambrosiens ou grégoriens, amène aisément à reconnaître que le caractère particulier des cadences musicales dans la psalmodie et les récitatifs était la *stabilité* et *l'immobilité.* Lorsqu'une cadence mélodique avait été modelée sur une clausule syllabique donnée, toutes les autres clausules devaient s'y adapter sans l'altérer, selon des lois qui seront exposées au chapitre de la *Psalmodie.*

Cette stabilité s'appliquait, nous le prouverons plus tard, aux cadences les plus simples de la psalmodie ordinaire, comme aux cadences plus ornées des psalmodies propres aux introïts, aux répons, aux invitatoires, etc.

Elle n'excluait pas, bien entendu, les modifications légères, de détail, nécessitées par l'adaptation des paroles aux formules mélodiques : survenantes de pénultième et d'accent, notes liquescentes, etc. Toutes ces modifications sont légères, et ne changent rien ou presque rien aux cadences normales; et *toutes* — ceci est à noter — *laissent intacte, à l'époque primitive, la note finale conclusive, essentielle, des cadences.* Et si, par hasard, le texte est trop

court pour le type musical, ce n'est pas la *fin* de la cadence qui tombe et disparaît, c'est le *début* (1).

C'est ainsi que, dans la liturgie ambrosienne, la psalmodie du *Gloria in excelsis*, à l'Office des Laudes, chantait à la flexe :

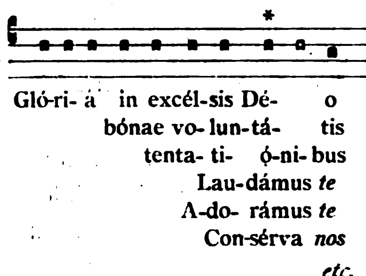


Fig. 70.

L'accent oxytonique des mots latins *te* et *nos*, ne parvenait pas à modifier la cadence musicale barytonique type, calquée sur le mot *Déo*.

248. — *Les « cadences rompues » de l'époque postérieure.* — Aujourd'hui personne ne conteste cette loi de *stabilité* pour les médiantes ornées des introïts, versets de répons, etc. Mais il en va tout autrement pour les récitatifs et la psalmodie simple.

D'où vient cette divergence ?

D'un abandon de la tradition, d'une erreur commise, vers le XIe siècle, dans l'application des paroles aux cadences récitatives et psalmodiques simples.

Dans les temps antiques, du Ve au Xe siècle, la prédominance constante, absolue, de la mélodie, était admise pratiquement par tous et dans tous les récitatifs. Cette règle s'est maintenue intacte à travers les siècles jusqu'à notre époque, en ce qui concerne les *cadences psalmodiques ornées des introïts, des invitatoires, des répons*, etc. Sur ce terrain il n'y a donc pas matière à contestation.

Mais dans la psalmodie et les récitations plus simples, la tradition a subi une grave altération. On la constate dans les manuscrits, dès le XIe siècle, d'abord assez rare, puis de plus en plus

(1) Plus loin nous verrons que la *mobilité*, ou mieux *l'élasticité*, est au contraire le propre des cadences *antiphoniques*, ce mot pris ici dans un sens large.

fréquente jusqu'à nos jours, encore que quelques contrées aient maintenu, par places, l'antique usage. Nous voulons parler des *médiantes rompues.* On sait que ces médiantes, sous le fallacieux prétexte d'accentuer régulièrement les mots hébraïques non déclinés et les vocables latins oxytoniques, se forment par la suppression de la note finale, conclusive, de certaines cadences musicales calquées d'abord sur un type littéraire latin spondaïque ou dactylique : *Déus, Dŏminus.*

Un exemple entre plusieurs :

Cadence musicale type

Dómino mé- o

Cadence tronquée

Melchi- se-déch
Mandá- vit de té

Fig. 71.

Ces mutilations déplorables de la mélodie se glissèrent dans la musique d'église à la faveur d'une sorte de renaissance littéraire qui se développait dans les cloîtres et les églises au xe et au xie siècle. L'étude plus attentive des langues latine et hébraïque en se généralisant finit par aboutir à ce malheureux résultat ; ces savants nouveaux venus, qui avaient tant de mérites, oubliaient que la mélodie et son rythme ont des droits qui, d'ailleurs, étaient nettement reconnus par les grammairiens de bon aloi. Ils étaient les précurseurs de nos littérateurs de la Renaissance du xve et du xvie siècle, dont les corrections, faites au nom de la grammaire, amenèrent la ruine presque totale du chant grégorien.

249. — *Preuve en faveur de l'acuité de l'accent.* — Cependant nous n'avons pas à nous occuper, en ce moment, de *l'illégitimité* de ces adaptations, elle sera amplement démontrée en son lieu. Il suffit de constater l'*existence* de ces cadences tronquées pour en dégager l'idée que les grammairiens et les musiciens de cette époque se faisaient de l'accent latin. Il est clair qu'ils n'eussent jamais modifié ces clausules musicales si *l'acuité* de *l'accent latin* n'avait pas été pour eux une règle formelle, à laquelle la musique

elle-même devait se plier, au risque de détruire la beauté et l'harmonie de la ligne mélodique (1).

Conclusion.

250. — Nous nous sommes longuement étendu sur les témoignages fournis par le recueil des mélodies sacrées, ambrosiennes et grégoriennes; la raison en est évidente : ce sont là des *faits* indiscutables, et dont la portée ne peut être mise en doute. Ils apportent un *confirmatur* éclatant aux affirmations des grammairiens latins, classiques ou postclassiques, en faveur de l'*acuité* de l'accent.

Il y a dans tout l'ensemble des mélodies liturgiques une coïncidence si fréquente (2) entre les accents toniques du texte et les notes aiguës de la mélodie, non seulement dans les récitatifs où elle est pour ainsi dire de règle, mais jusque dans les morceaux les plus ornés, ceux où la musique réclamerait le plus volontiers sa pleine liberté;

cette coïncidence se retrouve tellement la même partout, à toutes les époques, jusqu'aux siècles de décadence, et dans tous les pays;

la mutilation, au bas Moyen-Age, des types mélodiques consacrés, et jusque-là jalousement conservés, pour donner une note aiguë aux finales des oxytons est un fait si caractéristique,

que la conclusion s'impose; il en a fallu beaucoup moins pour conclure à l'acuité de l'accent grec!

Il est impossible que cette coïncidence soit le fait du hasard. Consciemment ou non, les compositeurs ont cédé à une loi ou plutôt à une habitude, celle d'élever, dans le langage ordinaire, la syllabe affectée de l'accent tonique. Tout naturellement, cette musique du discours a passé dans la mélodie. C'est la justification

(1) Rappelons encore la doctrine d'Alexandre de Villedieu (cf. ci-dessus, p. 151-152), qui réserve l'accent *acutus* pour les monosyllabes et les syllabes des oxytons, les mots hébreux indéclinables, et la dernière syllabe du mot qui clôt une phrase interrogative.

Tous ces faits prouvent clairement qu'au XI[e] siècle, *l'acuité* était toujours une qualité inhérente à l'accent latin, la qualité maîtresse, essentielle; la force ne venait qu'après.

(2) M. Maurice-Emmanuel a cru pouvoir, en s'appuyant sur des intonations ou quelques passages pris au hasard, affirmer le contraire. Cf. *Histoire de la langue musicale*, I, 232-233. Mais tout ce qui précède nous empêche de le suivre sur ce point.

absolue du mot de Cicéron : « *Est etiam in dicendo quidam cantus obscurior* », et de l'axiome de Varron : « *Musica ... cujus imago prosodia* ».

251. — Et ainsi tous les témoignages, des grammairiens latins, comme des mélodies liturgiques, se réunissent pour attester l'*acuité de l'accent tonique latin.*

Aigu à l'époque classique, il conserve son acuité à l'époque grégorienne et même dans les siècles suivants, durant tout le travail de lente évolution qui aboutit à la chute de la langue latine et à son remplacement par les langues romanes.

ARTICLE II. — BRIÈVETÉ DE L'ACCENT.

252. — A l'acuité de l'accent tonique, à l'époque classique comme à l'époque grégorienne, on doit ajouter une seconde qualité, également essentielle : la brièveté.

Toutes ces qualités matérielles de l'accent se corroborent, se tiennent; ce sont elles qui dessinent sa vraie physionomie, et elles importent beaucoup, on le comprend, à une exécution parfaite du chant liturgique. Une fois bien constatées, elles sont des éléments très précieux pour fixer le rythme et l'allure générale des mots latins.

Nombreux sont les modernes qui s'imaginent que dans l'antiquité l'accent était long. En faveur de sa *brièveté* (1), au contraire, nous avons le témoignage des auteurs latins, et celui des mélodies grégoriennes.

§ 1. — Témoignage des auteurs latins.

253. — D'abord, jusqu'au XIIe siècle, aucun auteur n'attribue une longueur à l'accent.

Ce silence est extrêmement significatif, surtout si l'on songe à l'importance de la quantité à l'époque classique.

(1) Pour éviter tout malentendu, précisons le sens de ce mot « brièveté ». Nous n'entendons pas dire par là que la syllabe accentuée était plus brève et plus rapide que les autres, mais seulement qu'elle n'était pas plus longue, qu'elle valait *un temps simple, un temps premier*, comme les syllabes non accentuées. Nous verrons même plus loin que cette brièveté, cette légèreté de l'accent n'empêche pas, tout au contraire, de lui donner une certaine ampleur.

254. — Mais il y a mieux : on a des preuves philologiques positives de la brièveté de l'accent tonique, à l'époque classique d'abord, à l'époque grégorienne ensuite.

A. *A l'époque classique.*

255. — 1° Le fait de *la versification latine*, où chaque syllabe conserve rigoureusement sa quantité régulière, qu'elle soit accentuée ou non. Et l'on sait que, abstraction faite de la pénultième longue, l'accent s'installait aussi volontiers sur les brèves que sur les longues.

Tous les métriciens reconnaissent que l'accent n'entrait pour rien dans la versification latine; on n'en tenait aucun compte. Comment expliquer ce fait, dans une poésie reposant tout entière sur la quantité, si l'accent était long?

256. — 2° Le fait de *l'accent circonflexe* (1). Nous disions plus haut que l'accent circonflexe était la preuve irrécusable de la brièveté de l'accent tonique.

On sait, en effet, que l'accent circonflexe est la combinaison de l'accent aigu et de l'accent grave, et qu'il n'existait que dans les cas où l'accent tonique — le *ton* des anciens — tombait sur une longue. Les deux accents, aigu et grave, se partageant alors la valeur de la syllabe longue, il en résulte que l'accent aigu ne valait que la moitié de la longue, et était bref, *en tant qu'accent aigu* :

Rô-ma = *Ró-ò-ma.*

M. G. Edon résume ainsi la vraie doctrine (2) : « L'accent tonique se place sur les voyelles brèves et sur les voyelles longues, mais *il ne dure jamais plus d'un temps.* Par conséquent, s'il est sur une brève, il dure autant que cette brève; mais s'il est sur une longue, sa durée égale seulement la moitié de cette longue; l'autre moitié est occupée par l'accent grave ». En toute hypothèse, il reste bref.

(1) Tout ce que nous disons ici du circonflexe s'applique également, et pour les mêmes motifs, à l'anti-circonflexe. Mais, comme l'existence de ce dernier n'est pas admise par tous, nous le passons sous silence.

(2) *Ecriture et Prononciation*, p. 273.

257. — 3° Enfin, nous avons un témoignage aussi clair et formel qu'on peut le désirer, qui nous est donné par un grammairien de l'âge classique : *Varron* (116-27 av. J. C.)

« Acuta, dit-il, *exilior* et *brevior* et *omni modo minor* est quam gravis. — L'accent aigu est plus ténu, plus bref, et à tous égards moins considérable que l'accent grave ».

Il en donne la raison : nous renvoyons pour cela à l'Appendice au ch. v (A, 3e texte), où l'on trouvera la citation en entier, avec l'appréciation de MM. Weil et Benloew et Vendryes. « Les raisons que donne [Varron], dit M. Vendryes, sont puériles, mais les métaphores qu'il tire de la musique et les comparaisons avec les instruments prouvent surabondamment qu'à son époque l'accent latin était musical ». On pourrait ajouter avec la même certitude : « ... que l'accent latin était bref ».

D'ailleurs Varron y revient un peu plus loin : « Sic in loquentium legentiumque voce, ubi sunt prosodiae velut quaedam stamina (cordes d'instruments), acuta *tenuior* est quam gravis et brevis adeo, ut *non longius quam per unam syllabam, quin immo per unum tempus protrahatur* ».

On ne peut demander plus de précision, et une justification plus nette de la théorie de l'accent circonflexe.

B. *A l'époque grégorienne.*

258. — L'acuité et la brièveté étaient donc les deux caractères essentiels de l'accent classique. Nous avons déjà vu que, dans sa transformation pendant les premiers siècles de notre ère, il n'a rien perdu de sa première qualité ; il est aussi facile de prouver qu'il n'a rien perdu de sa brièveté.

La perte de la quantité et l'égalisation des syllabes ne modifient aucunement à cet égard la physionomie de l'accent tonique : les syllabes, en s'égalisant, ne laissent plus de place pour une syllabe longue ; toutes valent un temps simple, un temps premier, par conséquent toutes sont *brèves*, y compris celle qui porte l'accent.

Par ailleurs, l'adjonction de l'intensité n'entraîne pas du tout par elle-même un allongement : intensité et longueur sont deux phénomènes appartenant à deux ordres bien différents.

259. — Au reste, là encore, nous avons des témoignages d'auteurs contemporains, qui attestent la *brièveté* de l'accent, en même temps que son acuité et son intensité.

C'est d'abord *Pompeius* (1), fin du Ve siècle : « Acutus dicitur accentus quoties *cursim* syllabam proferimus ... Circumflexus dicitur quando *tractim* syllabam proferimus ».

Le sens de *cursim* est clairement déterminé par le mot *tractim* employé pour le circonflexe : c'est la brièveté, la légèreté de l'accent aigu, opposée à la longueur, à l'ampleur du circonflexe : « Ergo circumflexum dicimus qui tractim profertur, acutum illum qui cursim ».

Servius et *Cledonius* répètent Pompeius : « *cursim* profertur ».

260. — Sans aucun doute, l'accent avait donc gardé au Ve et au VIe siècle, époque de la composition ou de la centonisation des mélodies grégoriennes, la brièveté qui le caractérisait à l'époque classique.

Plus tard, à l'âge roman, il devint long, nous l'avons vu plus haut (p. 117, 150 et suiv.). C'est entendu. Mais nous n'avons pas à nous en occuper pour l'exécution de nos mélodies ; il nous suffit de savoir ce qui se faisait au moment où elles furent composées et chantées.

D'ailleurs, pour la brièveté comme pour l'acuité de l'accent, nous allons voir immédiatement que les mélodies grégoriennes confirment absolument l'enseignement des grammairiens.

§ 2. — Témoignage des mélodies grégoriennes.

261. — Ce caractère de *brièveté* est inscrit à toutes les pages de nos mélodies, comme celui de *l'acuité*.

Nous aurons plus loin l'occasion de traiter amplement de l'aptitude de chaque syllabe du mot latin à recevoir une extension mélodique. Disons seulement ici que la syllabe la plus apte à recevoir un développement musical, c'est :

tout d'abord *la dernière* (2) ; nous en avons des preuves irré-

(1) Voir à l'Appendice au ch. V les textes complets de Pompeius, Servius et Cledonius.

(2) « L'allongement mélodique de la syllabe s'opère plus naturellement et plus souvent, ou pour mieux dire, presque toujours, sur la syllabe non accentuée ». Dom J. POTHIER, *Revue du Chant Grégorien*, Janvier 1895, p. 83.

cusables dans les récitatifs les plus anciens des rites ambrosien et grégorien ;

ensuite celle qui *porte l'accent;* les exemples abondent dans le répertoire antique.
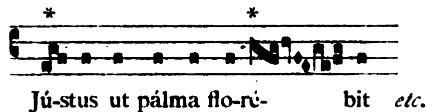


Fig. 72.

Mais on voudrait conclure de là que l'accent latin est, en soi, *long!* Conclusion fausse; car le développement musical sur une syllabe latine n'indique nullement la longueur de cette syllabe, témoin la *pénultième brève* qui reçoit une extension musicale parfois assez étendue :
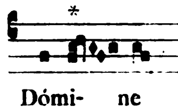


Fig. 73.

Cet épanouissement de vocalises sur ces diverses syllabes n'est que le résultat d'une aptitude, propre à *toutes les syllabes latines*, de recevoir des mélismes plus ou moins longs.

Ces faits ne prouvent ni pour ni contre la longueur de l'accent latin; ils ne prouvent pas non plus sa brièveté naturelle, c'est vrai; mais il en est d'autres qui nous la montrent bien clairement.

262. — Il faut que les musiciens se résignent : nous allons leur présenter des adaptations musicales qui renverseront leurs idées.

Priez un compositeur moderne de mettre une mélodie sur ces paroles : *Scio cúi crédidi;* aussitôt il nous donnera un rythme en ce genre :

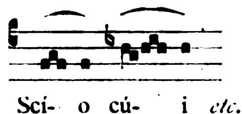


Fig. 74.

c'est-à-dire une accumulation de notes sur l'accent et une seule note sur la finale des mots. Et, dans tout le courant de sa pièce, il suivra fidèlement ce principe.

Rien d'absolument prohibé dans cette méthode.

Mais il ne lui viendra jamais à la pensée de décharger l'accent jusqu'à ne lui laisser qu'une seule note pour agglomérer les sons sur la finale; ce serait un crime de lèse-accent.

Or, c'est précisément ce dernier procédé que nous rencontrons à chaque ligne du répertoire grégorien.

Intr. Scio cui.

Scí- o cú- i

Répons. Ecce vídimus.

non habéntem

Intr. Rédime me.

benedí-cam

Fig. 75.

Voici une mélodie connue qui revient sur plusieurs textes spondaïques, toujours avec la même adaptation des paroles :

Ant.

Vidé-te má-nus mé- as
La- pi-da- vé- runt
Se- pe- li- é- runt
Ob-tu- lé- runt
Et nunc ré- ges
In pá- ce
De frú- ctu
De- dí- sti
sa-cri- fi- cá- bo

Fig. 76.

Ne craignons pas de multiplier les exemples d'accents *unaires*, c'est-à-dire affectés d'une seule note, alors que la syllabe suivante porte un neume.

263. — On peut grouper les différents cas sous plusieurs rubriques :

1° *Accents unaires suivis d'un strophicus.*

A) MOTS PAROXYTONS.

Off. Reges Tharsis. — Réges Thársis

Intr. In nomine Jesu. — ómne génu

Comm. Non vos relinquam. — et gaudé-bit

Intr. Sáncti / Intret / ℟. Vi-dén-tes (stéllam)

Off. Scápulis suis. — ... pén-nis é-jus

Intr. Resurréxi. — Re-sur-ré-xi

Intr. Tibi dixit. — Tí-bi dí-xit

Intr. Edúxit eos. — Edúxit é- os

Comm. Quis dabit. — Quis dá-bit

Intr. Misericórdia. — pléna est

Intr. Ego clamávi. — Ego

Intr. Dicit Dóminus. — sermónes mé- i

Intr. Ego autem. — et laetábor

etc., etc., etc.

Fig. 77.

B) MOTS PROPAROXYTONS.

Accent unaire et pénultième faible chargée d'un *strophicus.*

264. — Nous n'avons pas à justifier ici l'emploi des valeurs longues ou des groupes de notes sur la pénultième faible. Cette question, exposée déjà tout au long au tome IVe de la *Paléographie musicale*, pp. 69-126, sera reprise plus loin.

Comm. Dómine Deus meus. — Dómi- ne

Off. Exspéctans. — Dómi- num

Intr. Cibávit eos. — ex á-di- pe

Intr. Miserére mihi. — Quó-ni- am

Intr. Deus dum egrederéris. — co-ram pópu- lo

Off. Dómine in auxílium. — Dómi- ne

Intr. Dóminus illuminátio. — ... illumi-ná-ti- o

Comm. Vovéte. — Dómi- no Dé- o

Fig. 78. *etc., etc., etc.*

2° *Accents toniques unaires suivis d'un groupe.*

265. — Les accents toniques surmontés d'une seule note et suivis d'un groupe sur la finale ou la pénultième faible ne se comptent pas.

A) ACCENTS UNAIRES DEVANT UN QUILISMA.

Intr. Justus non conturbábitur (1). — contur-bá-bi- tur

Intr. Omnia quae fecísti. — non obedí-vi- mus

Intr. Inclína Dómine. — et ex- áudi me

Intr. Dómine ne longe. — ...et a córni- bus

Intr. Sapiéntiam. — ... narrent pópu- li

Off. Ad te Dómine. — ir- ride- ant me

Fig. 79. *etc., etc., etc.*

(1) Cet introït n'existe plus dans la liturgie romaine actuelle, mais il se trouve dans les vieux manuscrits, par ex. le Codex 121 d'Einsiedeln, p. 294 (*Paléogr. mus.*, t. IV).

266. — **Souvent les accents unaires se trouvent au début du morceau, comme élan de toute la phrase. Rien de plus naturel.**

B) INTONATIONS.

Off. Deus enim firmávit. — Dé- us

Intr. Ego autem cum. — Ego autem

Off. Tui sunt. — Tú- i sunt

Comm. Dómine quis habitábit. — Dómine

℟. Ecce vidimus eum. — Ecce

Comm. Notas mihi fecísti. — Nó-tas mí-hi fe-cí- sti

Intr. Rédime me. — Réd-i-me me

» — ví- as

Comm. Dómine Dómi-nus noster. — Dómi- ne

Comm. Magna est. — Mágna est

Fig. 80. *etc., etc., etc.*

C) RÉPÉTITION DU MÊME FAIT DANS LA MÊME INCISE.

267. — **Tous les exemples que nous venons de donner ne nous fournissent qu'un seul accent unaire dans le cours d'une incise ou d'un membre de phrase; les cas de ce genre sont innombrables; nous les négligeons afin de signaler plus spécialement les répétitions coup sur coup du même fait sur des mots se succédant dans une même division rythmique.**

Intr. Miserére mei. — Mi-se-ré-re mí-hi Dómi- ne, quó-ni- am

Intr. Inclína. — ...mi-se- ré-re mí-hi Dómi- ne, quó-ni- am

Comm. Lutum fecit.

Lú-tum fé-cit ex spú-to Dómi-nus et li-ní-vit...

Comm. Meménto.

Meménto vérbi tú- i sérvo tú- o Dómi- ne.

Comm. Quinque prudéntes.

in vá-sis sú- is cum lampá-di- bus

Comm. Dómine Deus meus.

Dómi- ne Dé- us mé- us

Comm. Quicúmque.

Quicúmque féce- rit vo-luntá-tem Patris me- i... ípse mé- us frá-ter só-ror et

Ant. Factus est.

Fáctus est adjú-tor mé- us Dé- us mé- us

Ant. Tu puer.

Tu pú- er Prophé- ta Altíssimi vo-cábe-ris : Prae-í-bis ante Dóminum pará-re ví- as é-jus.

℟. Quem dicunt.

...Tu es Chrístus Fí- li- us Dé- i ví- vi. Et é-go di- co ti-bi...

℟. Quem vidistis.

... in térris quis appá-ru- it

℟. Hódie in Jordáne.

Hó-di- e... bapti-zá-to Dómi- no... Fi- li- us mé- us

di-léctus : ...

℟. Expurgáte.

ét-e-nim Páscha nóstrum... epu-lémur...

℟. Isti sunt viri.

I-sti suntví- ri sáncti quos e-lé-git Dómi-nus

℟. Hic est vere martyr.

... nec terrénae digni-tá-tis...

℟. Simon Petre.

et super plébem mé- am

℟. Clama.

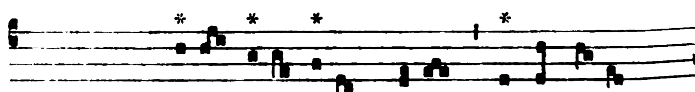
Ecce Dé- us nóster

Invit. Ecce venit.

Ecce vé-nit ad témplum sánctum sú- um

Dominá-tor Dómi- nus : * Gáude et laetáre.

Hymn. Pange lingua.



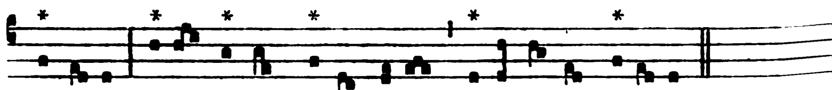


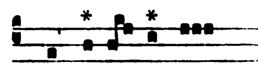
Fig. Sr. *etc., etc., etc.*

3° *Accents secondaires et toniques unaires.*

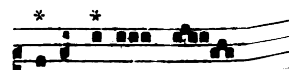
268. — Non seulement *l'accent tonique*, avec sa note unique, se révèle à nous bref et léger, dans les exemples précédents; mais mieux encore, *l'accent secondaire lui-même n'est pas traité autrement :* il ne porte souvent qu'une seule note, alors que la syllabe suivante est chargée d'un groupe.

Les exemples abondent; nous en donnerons un assez grand nombre à cause de l'importance capitale de ce fait.

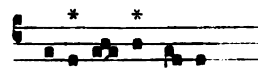
Intr. Benedícite.



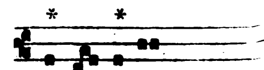
Intr. Ne tímeas.



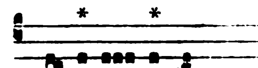
Intr. Ego autem in Dómino.



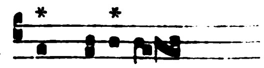
Intr. Clamavérunt justi.



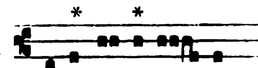
Intr. De necessitátibus.



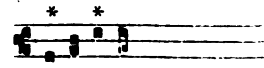
Intr. Dum sanctificátus.

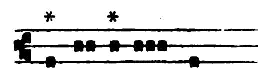


Intr. Dóminus illuminátio.

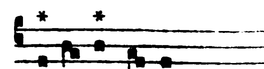


Intr. Rédime me.





Intr. Lex Dómini.



Intr. rotexísti me.
* *
ope-ránti- um

Intr. enedícta sit.
* *
confi- té-bi- mur

Intr. ultum tuum.
* *
depreca- búntur

»
* *
addu-céntur tí- bi

Intr. Reminíscere.
* *
domi- néntur nó-bis

Intr. In voluntáte.
* *
conti- néntur

Intr. Os justi.
* *
sapi- énti- am

Comm. Circuíbo.
* *
in taberná-cu- lo

Comm. Quod dico vobis.
* *
praedi-cá-te

Comm. Omnes qui in Christo.
* *
bapti- zá-ti

Comm. Meménto verbi.
* *
conso-lá-ta est

Comm. Honóra.
* *
torcu- lá-ri- a

Comm. Mense séptimo.
* *
ce-lebrá-bi- tis

Comm. Qui me digná-tus est.
* *
re-sti- tú- e- re

Comm. Vídimus stel-lam.
* *
adorá-re

Grad. Dirigátur.
* *
Di-rigá-tur

Grad. Miserére mihi.
* * *
Mi-se-ré-re mí-hi

Grad. Qui operátus est.
* *
in aposto-lá-tum

Off. Exsultábunt sancti.
* *
Exsultábunt

Grad. Gloriósus.
* *
glo-ri- ficá-ta est

Grad. Dómine prae-venísti.
* * *
in bene-dicti- ó-ni- bus

Fig. 82. *etc., etc., etc.*

269. — Tous ces exemples font ressortir la brièveté de l'accent et aussi, disons-le en passant, la durée de la dernière syllabe, ou de la syllabe qui suit l'accent soit tonique soit secondaire.

C'est l'application d'une loi de rythmique naturelle, dont il sera parlé au chapitre suivant. Nous nous contentons d'exposer en ce moment le *fait matériel* de la brièveté de l'accent, dont nous tirerons plus loin les conséquences rythmiques. On s'expliquera alors pourquoi nous donnons tant de développement à cette question. Nous retrouverons d'ailleurs, au ch. VI, d'autres preuves de la brièveté de l'accent (1).

270. — Autre remarque : nous avons dit que l'accent *secondaire* des mots latins se plaçait à partir de l'accent tonique de 2 en 2 syllabes ; on voit dans tous ces exemples la preuve que la deuxième syllabe avant l'accent est traitée comme l'accent lui-même.

4° *Substitution de l'accent tonique unaire à une pénultième faible.*

271. — Nous sera-t-il permis de voir une autre preuve de la légèreté et de la brièveté de l'accent latin dans ce fait si frappant, si fréquent, de la substitution pure et simple de l'accent unaire à une pénultième faible, dans certains types mélodiques?

Ps. Invit. T. 4. d.

Ve-ní-te exsultémus
Quó-ni- am Déus mágnus
Hó-di- e si vócem
Gló- ri- a Pátri

Tonus 2.

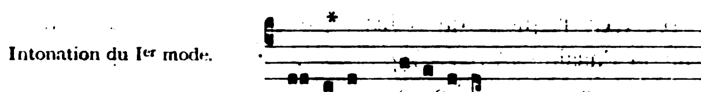
Ve-ní-te exsultémus
Quó-ni- am Dé- us mágnus
Hó-di- e si vócem
Gló- ri- a Pá-tri

T. 4. E.

Ve-ní-te exsultémus
Quó-ni- am Dé- us mágnus
Hó-di- e si vócem
Gló- ri- a Pátri

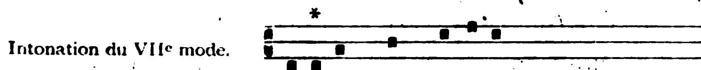
(1) Cf. *Pal. mus.*, t. VII, pp. 228 à 243.

Intonation du Ier mode.



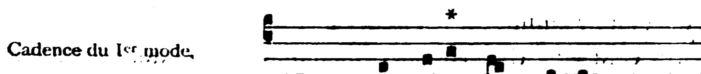
Ant. — Ma- jó-rem ca-ri-tá-tem
» — Lá- pides pre-ti- ó- si

Intonation du VIIe mode.

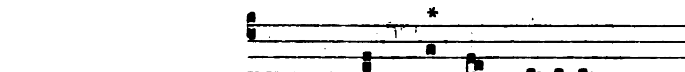


Ant. — Dixé-runt di- scí-pu-li
» — Ocu-lis ac má-ni-bus

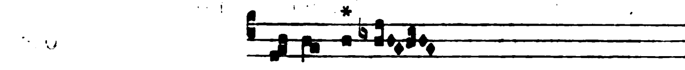
Cadence du Ier mode.



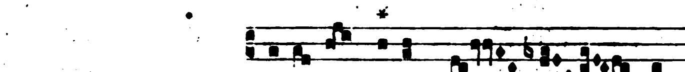
Ant. Volo Pater. — sit et mi-ní- ster mé- us
» Haec est virgo sápiens. — de nú-me-ro pru- déntum
» Joánnes autem. — víncu-lis ópe- ra Chrí-sti



» Euge serve bone. — constítu-am dí- cit Dóminus
» Euge serve... in módico. — Dó- mi- ni tú- i
» Natívitas tua. — Gé- ni- trix vír- go



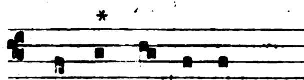
Intr. Réquiem. — dó-na é- is
» — lú- ce- at



All. Dóminus dixit... — Fí- li- us mé- us es tu
All. Osténde... — mise-ri- cór- di- am tú- am

Fig. 83.

Le *Gloria* XI de l'édition vaticane (xe s.) présente les textes suivants sous un même groupement neumatique :



Lau-dá- mus te
gló- *ri-* am tú- am
Fí- *li-* us Pá- tris
mise- ré- re nó- bis (*bis*)
pec- cá- ta múndi

Fig. 84.

Ce fait est très fréquent dans les hymnes. Voir en particulier l'hymne de la Passion *Pange lingua gloriosi praelium certaminis*, au rythme très marqué, et si caractéristique à cet égard.

5° *Adaptation des cadences dactyliques à certaines cadences spondaïques.*

272. — Il y aurait encore un fait de composition grégorienne à faire valoir en faveur de la *brièveté* et de la *légèreté* de l'accent; on se contentera de le signaler; car il sera de nouveau examiné au point de vue rythmique.

Ce fait est celui-ci : Une cadence mélodique a été adaptée dans le cours d'un morceau à un texte se terminant par un mot paroxyton (*nocte*), celle-ci par exemple :
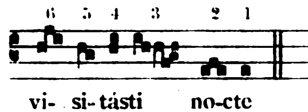


Fig. 85.

Or, un procédé de composition très goûté des anciens était de répéter les derniers groupes d'une cadence afin d'obtenir ainsi des *rimes mélodiques* analogues aux rimes littéraires de la poésie. L'oreille grégorienne, familiarisée avec ces rimes qui reparaissent fréquemment à la chute des phrases et des périodes, les demande impérieusement dans leur intégrité avec la même exigence qu'elle réclame le retour d'une rime, la chute régulière d'un vers dans la poésie, ou d'un cursus dans la prose rythmique. Un temps de plus, un temps de moins, dans la poésie ou la musique, heurte l'oreille, et des finales altérées ou tronquées lui sont insupportables. Nos anciens compositeurs connaissaient tout le prix de ces rimes; ils les respectaient avec un soin jaloux, et, lorsqu'il en était besoin, les préservaient contre les troubles que pouvaient amener les inégalités et les variations du texte (1).

Si donc ils veulent employer la cadence musicale ci-dessus (*nócte*), et l'adapter à un texte se terminant par un proparoxyton (*iníquitas*) afin d'obtenir une *rime mélodique*, voici comment ils s'y prennent.

Ils veillent tout d'abord à conserver, sans y rien changer, la rime musicale, c'est-à-dire le groupe ternaire, représenté par le

(1) Cf. *Pal. mus.*, t. VII, p. 228, et t. IV, p. 74-115.

torculus, et la dernière note, ▪▴▪ ▪; et pour cela ils adaptent les deux dernières syllabes du mot proparoxyton :

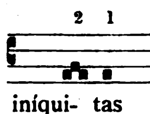


Fig. 86.

puis ils glissent l'accent sur une note survenante qu'ils placent entre les groupes 2 et 3. Ainsi restent sauvegardés et la rime musicale et l'accent (1). Voici le résultat :

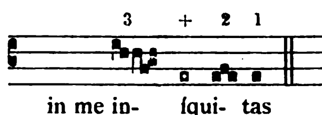


Fig. 87.

Jamais un tel procédé ne serait venu à l'idée d'un compositeur grégorien, s'il n'avait eu le sentiment de la légèreté et de la brièveté de l'accent (2).

273. — Autre exemple, où l'épenthèse accentuée, brève, unaire, intervient encore pour consacrer la rime musicale :
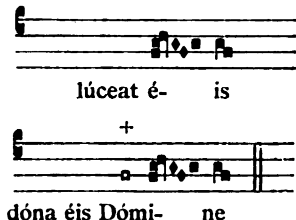


Fig. 88.

Ce procédé est employé des milliers de fois dans les mélodies grégoriennes.

274. — On pourrait apporter en faveur de la théorie de *l'accent bref* des témoignages multiples, analogues à ceux que nous venons de produire ; i faut se limiter. Il va sans dire que dans tous ces cas la syllabe accentuée conserve *sa force*, et la pénultième *sa faiblesse*, l'intensité se jouant librement à travers le rythme. Rien n'est plus apte à prouver la brève durée de l'accent latin que sa mise en

(1) Cf. *Pal. mus.*, t. III, p. 24 ; t. IV, p. 74 et suiv.
(2) *Op. cit.* t. VII, p. 228-230.

balance, pour ainsi dire, à égal poids, avec la syllabe la plus légère du mot. Il y aura à tirer, de ces faits, des conclusions pratiques extrêmement précieuses, lorsqu'il sera traité du rythme grégorien au chapitre suivant.

ARTICLE III. — INTENSITÉ DE L'ACCENT.

275. — Il n'en est pas de l'*intensité* comme de l'acuité et de la brièveté : elle ne peut être prouvée

ni par la notation neumatique,
ni par la mélodie étudiée en elle-même,
ni par les signes rythmiques;

mais elle peut l'être

a) par le témoignage des grammairiens latins de basse époque,
b) par le témoignage des langues romanes.

§ 1. — Témoignage des grammairiens latins postclassiques : (Ve-VIe s. ap. J. C.).

276. — A l'artible I, l'étude de l'*acuité* nous a amenés à produire et à discuter ces témoignages; il suffit de les rappeler ici, en renvoyant à ce passage (ci-dessus, pp. 148 et suiv.), et à l'Appendice au ch. V (textes K et suiv.), où l'on trouvera les textes complets.

Le premier témoignage qui se présente dans l'ordre du temps est celui de *Pompeius*, fin du Ve siècle :

« Illa syllaba quae accentum habet *plus sonat*, quasi ipsa habet majorem potestatem ... »

On peut voir aussi les textes suivants qui répètent Pompeius exactement, ou avec des expressions analogues qui ne peuvent se rapporter qu'à la force :

Servius	(Ve s.)	« *plus sonat* »
Cledonius	(Ve s.)	« *excusso sono* »
Diomède	(VIe s.)	« *vocis intensio* »
St Isidore	(VIIe s.)	« *gravis minus sonat* »
Codex Bernensis	(IXe s.)	« *plus sonat* »
Rhaban Maur	(IXe s.)	« *vigor vocis* ».

Il faut noter soigneusement que tous les auteurs qui parlent de *l'intensité* de l'accent n'omettent jamais de mentionner tout d'abord son *acuité*. Et à bon droit; car on sait maintenant que l'acuité a persévéré jusque dans les bas siècles du Moyen-Age (1).

277. — Mais ces textes ne suffisent pas à fixer l'époque où l'intensité tonique a fait son apparition. En effet, tout porte à croire qu'avant le ve siècle, l'intensité s'était déjà emparée de la syllabe accentuée. Vendryes le remarque fort à propos. Pompeius, dit-il, donne cet enseignement comme traditionnel, *et hoc traditum est;* mais « cet enseignement pouvait avoir été transmis par deux ou trois générations de grammairiens sans être pour cela très ancien; on n'en trouve aucune trace à une époque antérieure » (2).

Ceci, sans rien exagérer, nous reporte peut-être au début du IVe siècle. Si on essaye de remonter plus haut vers les temps classiques, la certitude diminue.

MM. Weil et Benloew (3) ont cru trouver dans un texte de Quintilien (*Inst. or.*, XII, 10, 23) un indice que les Latins appuyaient quelque peu sur la syllabe aiguë : « Sed accentus quoque, cum *rigore quodam*, tum similitudine ipsa, minus suaves habemus ». Ces auteurs, tout en reconnaissant que le mot *rigor* désigne avant tout l'inflexibilité avec laquelle l'accent se maintient toujours sur la pénultième ou l'antépénultième, voient dans cette expression un acheminement vers l'accent moderne. On peut voir ci-dessous à l'Appendice (E, 2e texte) la réfutation de cette opinion par M. P. Lejay et par le D^r allemand Kühner.

La solution de cette question spéciale n'a pas pour nous d'importance pratique réelle, car l'accentuation purement classique n'était plus en usage à l'époque grégorienne; tout en étant attirés, comme nous l'avons dit au ch. III, p. 112-114, vers l'opinion de M. Lejay, nous n'avons pas besoin de prendre parti.

(1) Voir les textes de Pompeius (Append. K, 2e texte), où nous réfutons Vendryes sur ce point.

(2) *Recherches*, ..., p. 30.

(3) *Théorie générale* ... p. 9.

§ 2. — Témoignage des langues romanes.

278. — Les philologues admettent tous que le *ton* n'a jamais eu d'influence sérieuse sur les *altérations* de la langue latine ; c'est *l'intensité* qui les a produites (1).

« Sur ce point, dit M. Vendryes, il ne saurait y avoir de doute ; l'accent latin, tel qu'il est attesté par les langues romanes, était un accent d'intensité. C'est lui qui a affaibli les syllabes intérieures et finales, parfois jusqu'à la chute, et modifié l'aspect des mots au point qu'après son action il y a eu une langue française, une langue provençale, une langue italienne, etc., mais non plus une langue latine. Il a été l'agent le plus puissant de la formation des langues romanes ...

» Ainsi, à une époque qui peut être fixée au IVe siècle environ de l'ère chrétienne, l'accent du latin était un accent d'intensité... Sans doute il n'avait pas la même force sur toute l'étendue du domaine roman, et M. Meyer-Lübke (*Grammaire des langues romanes*, I, § 609) indique fort justement des différences dialectales : en France, en Piémont, dans les Abruzzes, son intensité était très forte ; assez forte encore dans l'Espagne septentrionale : au contraire en Andalousie elle tendait à s'affaiblir ; de même en Toscane. Mais encore aujourd'hui, bien qu'avec des sorts divers, il s'est conservé à la même place dans la plupart des dialectes romans » (2).

Il n'y a pas à insister sur une chose qui n'est pas controversée.

279. — Il y a lieu au contraire de nous arrêter brièvement, pour

(1) Quelques-uns attribuent aussi une grande influence à la quantité ancienne, et croient voir dans la formation des langues romanes la preuve de la persistance de la quantité classique jusqu'à la fin du Moyen-Age. En réalité, ce n'est pas tout-à-fait exact. Lors de la formation des langues romanes, la quantité artificielle était tombée depuis longtemps ; mais l'influence qu'elle exerça de tout temps sur la *vocalisation* des voyelles et leur timbre persista et aboutit aux déformations de voyelles que l'on constate dans les langues romanes. — De plus, il ne faut pas oublier qu'à côté du langage courant, où les altérations allaient se multipliant, subsistait le latin ecclésiastique, qui se conservait intact, comme il est facile de le montrer par les mélodies grégoriennes, où l'on trouve souvent, chargées de neumes, des syllabes tombées dans le parler populaire sous l'influence de l'intensité des syllabes voisines.

(2) *Recherches* ..., pp. 14-15.

la discuter, à une conclusion, selon nous erronée, que l'on pourrait tirer des faits que nous venons de dire.

Nous avons vu plus haut, p. 140-141, que ce point de l'histoire de la phonétique latine est précisément l'un des deux arguments (1) qui ont amené M. W. M. Lindsay à affirmer l'intensité de l'accent *classique*. Le savant philologue prétend en effet que les affaiblissements et les syncopes des voyelles intérieures se remarquent au temps de Varron, comme au temps de Servius et de Pompeius; et il en conclut que *l'intensité de la pénultième* est un fait qui règne dans la langue latine depuis l'époque classique (2).

Cette thèse est très attaquée par un grand nombre de linguistes et des meilleurs. « Les preuves citées à l'appui, objecte M. Lejay (3), sont exclusivement des faits, ou plus exactement l'explication moderne de ces faits ». Or ces affaiblissements des voyelles intérieures, dus, d'après M. Lindsay, à l'intensité de la *pénultième* latine, M. Lejay, s'appuyant sur M. Louis Havet, les attribue à l'intensité des *initiales* latines (Cf. ci-dessus, pp. 107-108). « Les initiales latines, dit-il, étaient intenses, et cette intensité les protégeait contre les altérations auxquelles elles étaient exposées en devenant intérieures » (4).

(1) L'autre argument est, on le sait, tiré de la terminologie dont se servent les grammairiens latins. Empruntée aux Grecs, elle ne correspondrait pas, selon M. Lindsay, à la vraie accentuation latine. Nous croyons avoir suffisamment répondu en reproduisant et en discutant les textes des auteurs, surtout si l'on veut bien se reporter aux explications détaillées que nous avons rejetées en Appendice.

(2) Voici son texte : Après avoir reconnu que les anciens auteurs attribuent à l'accent latin *un ton*, une mélodie, et les plus récents une *force*, M. Lindsay ajoute :

« Some would explain this difference of language by supposing the Latin accent in the time of Varro to have been more of a pitch-accent than it was in the time of Pompeius ... I cannot see much ground for discriminating between the accent of Varro's time and of a later age. The same processes of syncope and vowel-reduction are at work at both periods and the cause of these processes must have been the same stress-accentuation. But there may well have been a change in the Greek accentuation which became more and more apparent in each successive century ». *The Latin Language*, p. 154.

(3) *Revue critique*, t. XLIII, p. 291.

(4) Cette intensité, ajoute d'ailleurs M. Lejay, « n'exclut pas un accent de hauteur de même nature que l'accent grec antique, et que l'accent probable de la langue mère ».

En effet, tant qu'elles restaient *initiales*, elles demeuraient immuables, protégées par leur intensité même ; glissaient-elles à l'intérieur des mots, aussitôt elles subissaient l'influence de l'initiale nouvelle et s'affaiblissaient ; ex. : *fácio, cónficio; i* dans ce dernier mot est un affaiblissement de l'*a* de *fácio*.

Nous ne croyons pas qu'il ait été répondu à cette explication, qui a l'avantage de mettre d'accord les faits de linguistique et l'enseignement des auteurs latins (1).

Inutile d'insister sur une question qui n'a guère pour nous qu'un intérêt historique et qui est plus que douteuse.

280. — Une remarque importante qui aura plus loin son application pratique dans l'exécution des mélodies grégoriennes.

Il paraît donc certain que l'intensité de la syllabe tonique ne s'est introduite que *progressivement* et assez tardivement dans la langue latine; plus on se rapproche des temps classiques, plus ténue, plus légère aussi se révèle cette intensité ; plus au contraire

(1) « La théorie de l'intensité de l'accent latin, ajoute M. Lejay, *l. c.* n'est contredite, au jugement de M. Lindsay, que par le « silence » des grammairiens (p. 151). Il y a plus que leur silence. Ils ont emprunté aux grammairiens grecs leur terminologie, ce qui suppose la similitude des accents. Ils ont fait davantage : ils ont laissé des descriptions minutieuses qui toutes se rapportent à un accent de hauteur. J'ai tort de dire « toutes » : Pompéius semble décrire un accent d'intensité. Mais il est du v[e] siècle après J.-C., à une époque où l'accent latin avait certainement changé de nature (?) et était devenu ce qu'il est dans les langues romanes. M. L. cherche alors à repousser ces témoignages par deux objections : les descriptions sont traduites d'ouvrages grecs ; les auteurs des traités d'accentuation étaient rarement des Romains. A la première, on peut répondre qu'il est étonnant que tant d'écrivains n'aient jamais trahi la profonde différence des deux systèmes. Nous avons précisément chez nous un exemple de ce qu'une tradition d'école peut encore supporter de vérité grammaticale. Marmontel, dans ses *Eléments de littérature*, nie que le français ait un accent propre et en même temps il affirme que « le caractère de notre langue est d'appuyer sur la pénultième ou sur la dernière syllabe des mots ». Un linguiste n'aurait pas de peine à tirer de telles assertions la vérité qui s'y trouve voilée. On ne sait trop à quels grammairiens convient la deuxième objection. Il y a une autre observation à faire, plus importante. Il faut distinguer entre les grammairiens de la décadence, copistes serviles de leurs devanciers, au milieu desquels Pompéius tranche comme une exception honorable, et les auteurs plus anciens qui, depuis Varron jusqu'à Quintilien, ont décrit l'accentuation latine. Ceux-ci peuvent être des écrivains systématiques ; leur accord, sur un fait quotidien de leur langage, ne peut être négligé sous le prétexte qu'ils s'inspirent des idées grecques ».

on s'avance vers les temps des langues romanes, plus cette même intensité prend d'ampleur et de vigueur. Or, il ne faut pas l'oublier, l'origine des mélodies liturgiques latines avoisine de très près l'époque classique; au IVe et au Ve siècles, nombreuses déjà sont les pièces musicales qui ont vu le jour (1). Si l'acuité, ce caractère unique primitif de l'accent, s'y affirme avec un soin jaloux, on peut, sans crainte d'erreur, présumer que la force n'y entrait alors que pour une minime part; elle existait, mais à peine sensible et d'une nature délicate.

D'ailleurs ne serait-il pas hors de propos, et d'un anachronisme manifeste, de proposer, pour l'exécution de nos cantilènes liturgiques, un accent dont la lourdeur et la force ont amené la décomposition de la langue latine? Si nous voulons rester d'accord avec les lois philologiques, historiques et esthétiques, il faut préconiser l'emploi d'un accent *modérément intensif*, encore vraiment *latin* et non pas roman, dont la délicatesse et l'élégance rappellent les quatre ou cinq premiers siècles de notre ère, qui ne porte aucune atteinte à la langue, mais la conserve au contraire dans sa parfaite intégrité.

281. — Voici comment on pourrait résumer en quelques mots l'histoire de l'accent latin, — et ce serait en même temps résumer ce chapitre et les précédents :

Ce que nous appelons maintenant « accent tonique » était, dans les langues indo-européennes, simplement un « *ton* », une *élévation mélodique*.

Cette *acuité* est restée, pourrait-on dire, la *caractéristique essentielle* de l'accent latin; elle n'a jamais varié, on la retrouve encore aux XIIe et XIIIe siècles :

à l'époque *classique*, l'accent était *aigu* et *bref*, rien de plus;

à l'époque postclassique ou *grégorienne*, l'accent, toujours *aigu* et *bref*, était devenu, en plus, légèrement *intensif*;

à l'époque *romane*, la brièveté avait disparu, et l'accent était devenu *aigu*, *fort* et *long*.

(1) Plusieurs même, les Préfaces par exemple, sont toutes pénétrées de métrique, les cadences sont calquées sur des cursus cicéroniens; à une brève correspond une seule note; à une longue, deux notes.

282. — Mais l'accent roman n'a rien à voir avec l'art grégorien. La seule chose qu'il nous importe de savoir, c'est la nature, ou les qualités matérielles de l'accent à l'époque *grégorienne ;* or ces qualités étaient *l'acuité*, la *brièveté* et une discrète *intensité.*

Il nous reste à étudier l'*accentuation* proprement dite, c'est-à-dire le rôle quasi spirituel — *accentus velut anima vocis* — de l'accent sur l'ensemble du mot, et à tirer de tous les faits étudiés des conclusions rythmiques de la plus grande importance pour la pratique des mélodies liturgiques.

Ce sera l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE VI.

LE MOT LATIN (suite).

SON UNITÉ. L'ACCENT ÂME DU MOT.

283. — Nous lisons dans les *Mélodies grégoriennes* de Dom Pothier une page absolument parfaite (1) sur le mot, sa formation, son *accentuation*, sa prononciation, même son rythme : on ne saurait trouver une meilleure introduction au présent chapitre. Résumons et citons.

Comment se forment les mots? Avec des syllabes.

Mais suffit-il de juxtaposer des syllabes pour qu'il y ait un mot? Non.

« Ce qui constitue le mot, lui donne sa forme, son existence comme mot, ce n'est pas la simple juxtaposition des syllabes. Il ne suffit pas, en effet, que celles-ci se succèdent simplement, si elles ne se fondent en un seul tout, en un tout indivisible, comme l'idée que ce tout est appelé à exprimer. Les syllabes, par elles-mêmes, prises isolément, n'expriment rien de distinct ni de complet; c'est seulement par leur jonction, ou plutôt par leur fusion, qu'elles disent quelque chose. Que ma pensée, par exemple, se porte sur la ville de Rome; pour l'exprimer, je dis, *Roma;* mais parce que l'objet de l'idée est un, et qu'il ne peut se partager par moitié sur chacune des deux syllabes du mot, j'émets celui-ci tout entier *comme d'un seul mouvement.* Ce phénomène qui imprime ainsi un mouvement unique à la série des syllabes qui composent chaque mot, *constitue l'essence même de l'accentuation* ».

Ecoutez l'émission d'un mot latin, *Déus, Dóminus, redémptor, muliéribus,* etc.... accentué régulièrement.

« Chaque mot est produit par une *impulsion unique* qui commence avec la première syllabe du mot, atteint le point culminant de sa force [nous ajouterions volontiers : et de sa mélodie] sur la syllabe principale, appelée pour cela syllabe accentuée, et vient

(1) Ch. VIII, *De la prononciation latine*, pp. 100-101.

expirer pour ainsi dire sur la fin du mot. Jusqu'à ce que la syllabe accentuée soit prononcée, la voix semble *monter;* elle *retombe* ensuite sur la dernière syllabe du mot et s'y *repose* un instant avant de prendre un nouvel essor » (1).

On ne peut décrire avec plus d'exactitude l'émission du mot *isolé.* Toute la rythmique grégorienne est en germe ici.

284. — L'étude qui va suivre ne sera que le *commentaire de cette page suggestive*, et l'analyse intrinsèque de ce « mouvement », de cette « impulsion » qui embrasse, enveloppe tous les éléments du mot : syllabes aiguës et graves,
fortes et faibles,
brèves et longues (2),
pour en faire une unité *mélodique*,
intensive,
quantitative,
et aboutir enfin à l'unité *rythmique* à laquelle on doit, en dernière analyse, l'unité *verbale : l'unité du mot et l'unité d'idée.*

ARTICLE 1. — LA MÉLODIE NATURELLE DU MOT LATIN ISOLÉ.

285. — Cette mélodie découle naturellement des notions exposées dans le chapitre précédent.

286. — *Mots parlés.* — S'il s'agit de la mélodie d'un mot simplement parlé, sa notation sur notre portée musicale est impossible, puisque les intervalles en sont continus, c'est-à-dire qu'ils ne sont régularisés par aucune gamme précise.

287. — *Mots chantés.* — Au contraire, la mélodie quasi naturelle des mots, *chantés* selon le système musical occidental, est facile à figurer; les intervalles ci-dessous pourraient être diffé-

(1) MM. Weil et Benloew exposaient déjà, en 1855, les mêmes idées : « L'accent marquait l'unité du mot et de l'idée qu'il représente. Dans *ágrum cólens* il y a deux mots, deux idées et deux accents aigus : dans *agrícola* il n'y a plus qu'une idée, un mot, et un accent aigu. La syllabe aiguë se distinguait des autres qui se prononçaient avec un son plus grave, elle les dominait en quelque sorte par cette intonation plus élevée; et c'est grâce à cette subordination que, malgré la pluralité des syllabes, l'unité de l'idée se peignait sensiblement dans le son du mot, et frappait l'oreille et l'esprit de l'auditeur ». *Théorie générale...* p. 2.

(2) Au sens agogique du mot.

rents, leur direction générale ascendante ou descendante est seule indiquée :

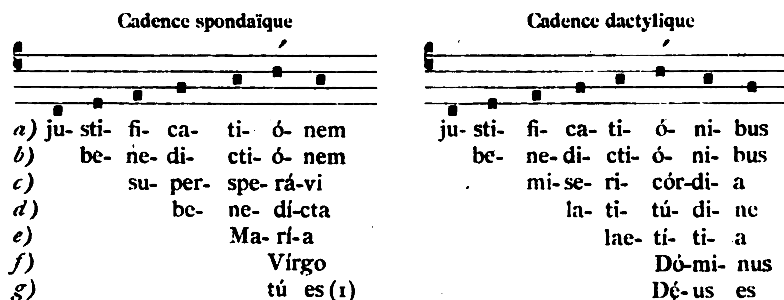


Fig. 89.

288. — Le mouvement *mélodique* de l'accentuation latine peut donc se décrire ainsi :

a) Les syllabes *antétoniques* s'élancent vers l'accent dans une gradation ascendante;

b) la syllabe *tonique* couronne la cime de cette montée mélodique;

c) la syllabe ou les syllabes *postoniques* s'inclinent et se reposent sur une note finale plus grave que l'accent.

289. — A peine l'un des mots ci-dessus notés est-il chanté qu'un double résultat synthétique est obtenu : une *mélodie* est formée, un *mot* est créé; par suite, une *idée* est exprimée.

Une mélodie est formée : les *notes*, en effet, attirées l'une vers l'autre par l'attraction de la montée, s'agglutinent en une chaîne ininterrompue de sons dont le sens musical logique se révèle clair pour l'esprit; une incise mélodique prend forme, une pensée musicale est énoncée.

Un mot aussi est créé : de leur côté, les *syllabes*, entraînées par la mélodie, en suivent le mouvement; avec les notes, elles montent et descendent; comme elles, elles se concentrent, s'organisent, se hiérarchisent; déjà la vie circule dans ce petit corps; le mot apparaît à son tour dans ses détails et dans son unité : il est l'expression parfaite d'*une idée*.

(1) On ne s'étonnera pas de nous voir traiter ces deux monosyllabes comme un seul mot, le premier *tonique*, le second *atone :* la règle du Moyen-Age est formelle : *Ex duobus monosillabis et bissillaba fiat.* (Cf. THUROT, *Notices...* p. 48).

290. — *Seule*, l'accentuation *mélodique* aurait-elle donc suffi pour atteindre ce précieux résultat?

On pourrait le croire, car jusqu'ici nous n'avons parlé que du rôle de la *mélodie;* mais ne nous y trompons pas : en chantant ces simples mots selon leur mélodie naturelle, tous, spontanément, nous y avons joint, un peu à l'aveuglette, quelques nuances d'*intensité*, un *rythme* quelconque, chacun d'accord avec son goût personnel, son éducation littéraire et musicale, surtout sa nationalité; et, malgré ces divergences, la synthèse de tous les éléments sonores s'est épanouie en mélodies et en mots.

C'est qu'en effet ces trois phénomènes, *mélodie, intensité, rythme* sont inséparables. Cette remarque a été faite dès le début de cet ouvrage (1); ils s'unissent, se compénètrent, se perfectionnent mutuellement; seule, une analyse de raison peut autoriser la séparation de ce qui est *in concreto* inséparable : ce que nous nous permettons précisément en ce moment.

291. — Cependant nous ne pouvons nous contenter de ces rythmes instinctifs; il est nécessaire d'acquérir la connaissance exacte du rythme propre aux mots latins, rythme qui doit leur donner leur vraie physionomie. Poursuivons donc notre analyse et arrivons à l'intensité.

ARTICLE 2. — L'INTENSITÉ DANS LE MOT LATIN ISOLÉ.

292. — L'accent n'est pas seulement le sommet *mélodique* du mot latin, il en est aussi le sommet *dynamique* : la syllabe la plus *aiguë* est en même temps la plus *forte*. Ceci n'est plus à prouver. Ce mouvement dynamique est naturel; on y est entraîné pour ainsi dire malgré soi :

a)	ju-	sti-	fi-	ca-	ti-	ó-	nem	ju-	sti-	fi-	ca-	ti-	ó-	ni- bus
b)		be-	ne-di-	cti-	ó-	nem			be-	ne-di-	cti-	ó-	ni-	bus
c)			su- per-	spe- rá-	vi					mi-se-	ri-	cór-di-	a	
d)			be-	ne-	dí-	cta				la-	ti-	tú-	di-	ne
e)				Ma-rí-	a					lae-	tí-	ti-	a	
f)				Vír-go							Dó-	mi-	nus	
g)				tú	es						Dé-	us	es	

Fig. 90.

(1) T. I, Ie Partie, n° 18.

293. — Reste à fournir quelques indications pratiques sur la judicieuse distribution de l'intensité dans tous ces mots.

On veillera soigneusement à atteindre la syllabe accentuée par une pente douce, par un crescendo modéré, bien conduit, croissant avec le mouvement ascendant de la mélodie, et calculé sur le nombre plus ou moins abondant de syllabes antétoniques.

Arrivé au sommet, on évitera sur *l'aiguë* la dureté, la surprise, l'éclat de la force. Ne l'oublions jamais : *l'acuité* est toujours la première, la plus spirituelle des qualités de l'accent, et la *force*, plus matérielle, ne vient qu'ensuite, après même la légèreté.

On veillera au *tournant* des deux versants, qui ne doit pas former un angle aigu, mais une courbe sonore, légère, gracieusement arrondie. Au versant opposé, la ligne intensive s'incline et se repose doucement sur la dernière syllabe, comme la mélodie.

Si la syllabe aiguë commence le mot, comme en *f* et en *g*, la pente ascendante n'existe plus, et la syllabe la plus forte est en même temps la syllabe initiale.

294. — Ces recommandations pratiques s'inspirent de la nature même de l'accentuation latine et de son histoire. On ne saurait trop insister sur ce point. En chantant les mots latins d'une phrase grégorienne, il faut toujours se rappeler que, dans les temps classiques, la langue latine était essentiellement musicale, et que l'accent tonique était un *ton* pur, exempt de toute intensité, à l'instar de l'accent grec; cette qualité lui donnait une grâce, une délicatesse qu'il a quelque peu perdue en s'associant par la suite *l'intensité*.

Au début du chant ecclésiastique, IVe, V^e^, VIe siècles, la *musicalité* était encore le caractère dominant de l'accent, et si *l'intensité* s'y mêlait déjà, ce n'était qu'une nuance discrète qui laissait à *l'acuité* le premier rang, sans enlever à la prononciation son élégance native.

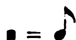
Ce n'était pas encore cet accent fort, ou plutôt roman, des siècles suivants, qui, en rongeant peu à peu les syllabes, a déterminé la ruine de la langue. Cet accent-là, il faut le proscrire de nos mélodies; c'est hélas, trop souvent, celui que l'on entend dans la plupart des chœurs.

Il importe donc souverainement qu'en pratique l'intensité de la syllabe aiguë ne produise pas une nouvelle altération des mots :

plus l'accent, aigu et intense, se rapprochera dans nos lectures et dans nos chants de son exécution classique, c'est-à-dire musicale, plus ces lectures et ces chants seront pénétrés de saveur antique, et de ce sens esthétique, de cette onction spirituelle, qui conviennent éminemment à la cantilène ecclésiastique.

ARTICLE 3. — LA DURÉE DES SYLLABES DANS LE MOT ISOLÉ.

295. — Nous savons qu'en principe chaque syllabe, *nue*, *consonnante* ou *fermée*, considérée isolément, ne vaut qu'un temps simple :



La quantité classique n'a plus d'influence sur le latin liturgique des temps grégoriens (1).

296. — Toutefois le groupement des syllabes en mots ne laisse pas que d'altérer légèrement cette égalité fondamentale. *Isolées*, elles demeurent froides, inertes ; *groupées*, elles s'animent au contact de la mélodie et de la dynamie, elles en suivent toutes les fluctuations. De là quelques minimes atténuations à la rigidité des durées : accélérations, retards, qui adroitement exécutés rendent plus sensible la vie du mot. La vertu attractive de la voyelle accentuée et la préparation du repos final sont les causes principales de ces nuances qui modifient le poids brut et matériel des syllabes (2).

297. — Cette action s'exerce d'une manière différente selon que les syllabes précèdent ou suivent la syllabe aiguë.

Pour fixer leur allure, il faut donc distinguer :

a) les syllabes antétoniques,

b) la syllabe tonique,

c) les syllabes postoniques.

§ 1. — Durée des syllabes *antétoniques*.

298. — La montée mélodique et le crescendo dynamique entraînent les syllabes *antétoniques* vers la syllabe aiguë ; elles courent,

(1) Cf. *ci-dessus* ch. II, pp. 72-76.

(2) Bientôt nous verrons le *mot* lui-même *perdre* son individualité pour se *fondre* dans le mouvement rythmique et mélodique plus puissant de la phrase.

elles volent vers cet aimant qui les attire. Cette animation se fait sentir de préférence sur les premières syllabes des longs mots.

Si vive que soit cette allure, elle n'est jamais cependant assez rapide, *dans le chant*, pour modifier leur valeur temporelle; le *tempérament quantitatif* (1) autorise à les compter pratiquement pour un temps simple. Il s'agit donc seulement d'une nuance délicate qu'il ne faut ni exagérer ni négliger; elle donne aux mots une physionomie pleine de vie.

299. — Les mots *isolés* de deux ou trois syllabes n'admettent ni se prêtent guère à ces nuances, ils sont trop courts; les plus longs s'y prêtent plus aisément. Un exemple :

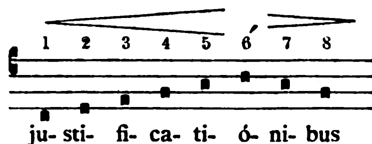


Fig. 91.

L'élan à la fois mélodique, dynamique et quantitatif se fait progressivement sentir dès le début de la montée. Le poids matériel des syllabes se trouve par là-même légèrement modifié. Les deux ou trois premières sont vivement enlevées, surtout la deuxième et la troisième ; sur la quatrième et la cinquième une nuance très délicate d'ampleur est indiquée ; l'approche de l'accent l'exige, ainsi qu'on va le voir à l'instant.

Il va de soi pourtant que l'application de cette règle varie dans chaque cas, suivant la mélodie, le contexte, le goût personnel, etc.

§ 2. — Durée de la syllabe *tonique*.

300. — La *brièveté* de la syllabe *tonique isolée* a été prouvée solidement au chapitre V, art. 2; il faut bien s'entendre sur cette *brièveté*.

La syllabe *tonique* est *brève*, mais brève *comme les autres syllabes :* elle ne vaut qu'*un temps simple*.

Comme les autres syllabes aussi, la syllabe tonique peut, en

(1) Cf. *ci-dessus* ch. II, p. 72, n° 59.

entrant dans le concert du mot, recevoir des modifications légères de durée, des nuances d'amplification dont il faut tenir compte sous peine de passer à côté de l'art et de la beauté.

301. Nous venons de le voir, les syllabes qui la précèdent s'élancent d'abord vers elle avec animation; à peine sont-elles proches de l'aiguë qu'elles modèrent leur allure. Ainsi en est-il dans l'exemple ci-dessus pour la quatrième et la cinquième syllabes; c'est que tout en gravissant allègrement l'échelle des notes, il faut déjà penser à la retombée mélodique, surtout au *repos final*, qui ne sera gracieux et agréable que s'il est préparé par un léger retard qui affecte l'accent lui-même.

Ainsi donc, en arrivant au sommet de la voûte sonore, évitez l'ogive anguleuse, recherchez plutôt le plein cintre roman; arrondissez le contour, et pour cela évitez de « frapper sèchement la syllabe accentuée, de l'écraser en pesant sur elle; d'en retarder le mouvement, autrement que pour lui donner de l'élasticité; enfin de la renforcer par un gonflement de la voix » (1).

Tout est prêt maintenant pour émettre la *dernière syllabe* du mot, qui, à certains égards, est plus importante que toutes les autres.

§ 3. — Durée des syllabes *postoniques*.

302. — Plus nous avançons dans notre analyse du *mot isolé*, plus nous voyons ce « microcosme » s'éveiller à la vie; à mesure que la *mélodie, l'intensité, la durée* le pénètrent, nous pressentons que le *rythme* va l'envahir à son tour; encore un pas, lorsque nous aurons fixé la durée de la *syllabe finale du mot*, nous constaterons que ce but est atteint, parce que, par là même, nous aurons fixé le rythme.

A) *Syllabe finale du mot.*

303. — Cela est si vrai que nous ne pouvons traiter aisément de la *durée* des syllabes postoniques, surtout de la dernière, sans aborder la question du rythme des mots.

(1) DOM J. POTHIER. *Principes...*, p. 9. — Ces indications correspondent exactement à ce que nous disions ci-dessus, n° 293, de la distribution de l'intensité dans la prononciation du mot latin.

On se rappelle, en effet, que « la longueur d'un son (note ou syllabe) est, dans le mouvement naturel du rythme, le signe de la fin des rythmes », (1) en d'autres termes, le signe de la thésis.

Or, comme on va le voir, il est de nombreuses circonstances mélodiques où la dernière syllabe des mots est longue, double

■. = ♩

et spécialement dans le mot isolé. De ce chef, l'étude de cette syllabe rentre dans celle du rythme du mot. Il en sera traité à l'article suivant.

On se bornera ici à parler de la syllabe pénultième des mots proparoxytons ou dactyliques : *Dóminus.*

B) *Pénultième des mots proparoxytons.*

304. — Dans les temps classiques, la pénultième des mots paroxytons « était certainement la syllabe la plus brève et la plus fugitive. Les Grecs la suppriment souvent, en transcrivant les mots latins ; ils orthographient

Κάτλος	pour	Catulus	Λέντλος	pour	Léntulus
Ἄσκλον	»	Asculum	Τοῦσκλον	»	Túsculum

ils rendent spéculum par σπέκλον
» títulus » τίτλος
» tábula » τάβλα

» Les Latins eux-mêmes, à force de l'abréger, finirent par la retrancher dans beaucoup de mots; ils prononçaient *férclum* pour *férculum*, *cálda* pour *cálida*, *válde* pour *válide*...

305. — » Toutefois, lorsque la pénultième brève n'était pas supprimée, lorsqu'on se servait des formes pleines *ferculum*, *calida*, *valide*, elle se prononçait avec l'accent moyen, c'est-à-dire avec un son plus grave que la syllabe précédente, et plus aigu que la suivante. Elle était donc la syllabe la plus brève du mot, mais elle n'en était pas la syllabe la plus grave, la plus sourde » (2).

(1) Cf. T. 1, Ie partie, n° 80.
(2) Weil et Benloew, *Théorie générale*..., p. 25-26.

Déjà ci-dessus (1), nous avons figuré ce mouvement mélodique de la manière suivante :

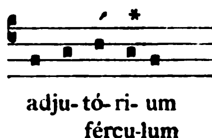


Fig. 92.

306. — Quoi qu'il en soit de cette explication de l'*accent moyen*, il est certain qu'elle est appuyée par de nombreuses antiennes ambrosiennes et grégoriennes qui adoptent cette forme descendante.

307. — Les transformations de la langue latine en langues romanes ne firent que développer cette tendance à la brièveté et précipiter la chute des pénultièmes brèves. C'est la première altération, dans l'ordre des temps, que la philologie ait à enregistrer au sujet de la disparition des voyelles.

Cette chute commence « dès les premiers siècles de l'Empire » pour certaines espèces de pénultièmes brèves, et se poursuit, pour les autres, d'étapes en étapes, en sorte que « la disparition, dans la plupart des cas, est un fait accompli avant la chute de la voyelle finale, chute qui se produisit vers le VIIe et le VIIIe siècle » (2).

308. — Tel est le fait. Quant à son explication, elle est donnée par Dom J. Pothier dans une excellente page que nous reproduisons ici :

« Une syllabe qui se trouve resserrée, comme l'est la pénultième non accentuée, entre deux plus importantes, est très exposée à souffrir de ce voisinage.

» C'est d'abord la syllabe qui la précède, qui tend à empiéter sur elle. Cette syllabe reçoit de l'accent tonique une force particulière, une ampleur envahissante. Sans être, du fait de l'accent, à proprement parler plus longue, surtout dans le sens métrique, néanmoins elle se trouve forcément plus ou moins élargie; par

(1) Ch. IV, p. 121.

(2) Pour les détails, consulter : A. HATZFELD, DARMESTETER et THOMAS, *Dictionnaire de la langue française*. 1er vol. *Traité de la formation de la langue française*, §§ 290 et 292.

suite elle surplombe, pour ainsi dire, de façon à en couvrir une partie comme de son ombre, la pénultième, qui s'efface d'autant.

» Quant à la syllabe qui suit, elle possède, elle aussi, une valeur plus grande, mais d'ordre différent. La syllabe accentuée a une valeur d'élan : c'est le départ ou le point culminant d'un mouvement rythmique; la syllabe finale a une valeur de pause et d'arrêt; c'est un point d'arrivée; la voix, en y arrivant, s'y arrête et s'y attarde plus ou moins, selon l'importance plus ou moins grande de la division.

» Cette force, cette ampleur, cette dilatation de la syllabe accentuée, d'une part; ce retard, cette tenue de la syllabe finale pour le phrasé, d'autre part, tout cela est un peu au dépens de la syllabe intermédiaire, qui ne possède, à son avantage, ni accent ni pause..., et reste toujours syllabe faible, etc. » (1).

309. — Contre cette faiblesse de la pénultième, et contre les altérations des autres syllabes, la cantilène grégorienne réagit de tout son pouvoir. Elle maintient intacte la prononciation de chaque syllabe, et s'efforce, par le moyen de *notes liquescentes*, de n'en perdre aucune parcelle. Quant à la pénultième non accentuée, elle en conserve l'énonciation intégrale, en la comptant toujours pour *un temps simple plein;* souvent même elle lui attribue un groupe de 2, 3, 4 notes et plus.

Aux cadences de membres et de phrases, ce procédé *devient une règle :* elle *allège* la syllabe accentuée en ne lui conservant qu'une note, et *alourdit* la pénultième en lui donnant plusieurs notes; c'est par centaines que se rencontrent des formules finales comme celles-ci :
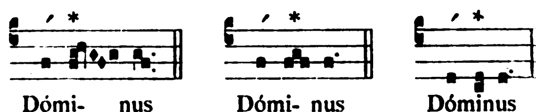


Fig. 93.

Mais cette question des pénultièmes brèves chargées de notes est assez importante pour être traitée à part dans un chapitre spécial.

(1) *Revue du chant grégorien*, 1906, p. 121 : *De la syllabe pénultième des proparoxytons dans le chant grégorien.*

310. — La durée, ou mieux l'allure quantitative naturelle des mots latins isolés, des longs mots surtout, peut se résumer ainsi :

Les syllabes *antétoniques* courent d'un pas accéléré vers l'accent ;

La syllabe *tonique*, brève, légère, mais doucement arrondie, est comme la clé de voûte de ce petit édifice rythmique ;

Les syllabes *postoniques* s'en éloignent au contraire lentement et comme à regret.

C'est déjà, en raccourci, le retard demandé par Guy d'Arezzo à la fin des membres et des phrases.

ARTICLE IV. — RYTHME ET EXÉCUTION DU MOT LATIN ISOLÉ.

§ 1. — Le rythme et le mot latin.

A. *Le rythme normal du mot latin.*

311. — *Enseignement des grammairiens anciens.* — Commençons par ce texte de *Denys d'Halicarnasse :*

« Omne nomen et verbum et quaevis alia pars orationis, modo non sit monosyllaba, *numero quodam* profertur ; idem vero est *pedem* et *rythmum* voco » (1).

Nous traduisons librement, mais exactement : Tout mot est un *rythme*, pourvu qu'il ne soit pas monosyllabe.

Ce qu'expliquent plus clairement encore les textes de Terentianus et de Diomède cités plus haut, ch. II, p. 60.

312. — D'abord *Terentianus :*

« Ergo cum duas videbis esse vinctas syllabas,
effici *pedem* necesse est, sint breves ambae licet :
una longa non valebit edere ex sese pedem,
ictibus quia fit duobus, non gemello tempore » (2).

313. — Et encore *Diomède :*

« Ergo una longa *pedem* non valebit efficere quia ictibus duobus *arsis* et *thesis*, non gemello tempore, perquirenda est » (3).

(1) *Traité de la Disposition des mots*, ch. XVII. Edit. de Leipzig. p. 104.

(2) *De Metris*, v. 1340-1343. — Keil, vol. VI, p. 365-366.

(3) *Art gramm.* Lib. III, *De Pedibus.* — Keil, vol. I, p. 475, lin. 3-4. — Ce texte sera cité tout au long dans l'Appendice, à propos des mots *arsis* et *thesis*.

314. — Autre texte d'*Aristoxène* :

« Ce qui nous sert à marquer le rythme et à le rendre sensible, c'est le *pied*, pris isolément ou en série. Ces pieds se composent, les uns de deux temps : le temps d'*en haut*, arsis, et le temps d'*en bas*, thésis; d'autres de trois temps, deux en haut et un en bas, ou bien un en haut et deux en bas; d'autres enfin de quatre temps, deux en haut et deux en bas. Il est donc bien manifeste qu'il ne peut y avoir un pied d'un seul temps, puisque une seule figure (1) ne fait pas de division de temps. Sans division de temps, en effet, un pied ne semble pas pouvoir exister » (2).

315. — Ces textes s'éclairent et se complètent l'un l'autre. Leur doctrine peut se résumer ainsi :

a) Sauf le monosyllabe, tout mot est un rythme (Denys d'Halicarnasse);

b) même un mot de deux syllabes brèves (Terentianus);

c) et chaque syllabe a son ictus individuel, est un temps premier; à la première convient l'arsis, à la seconde, la thésis (Diomède).

316. — Il est à remarquer que l'enseignement rythmique des anciens ne fait jamais mention de l'*intensité*, mais seulement de la *durée* des syllabes, et de leur place à l'arsis ou à la thésis, au « temps *en haut* » ou au « temps *en bas* », selon les expressions d'Aristoxène.

317. — *Principes fondamentaux de rythmique.* — Rien de plus clair, rien aussi de plus conforme aux principes exposés dans la Première partie du *Nombre Musical* (ch. V, nos 57-58, p. 44) :

« Il faut nécessairement au moins deux ictus individuels — égaux

(1) « Figure » explique M. Laloy, (*Aristoxène*... p. 298), a ici le sens de temps rythmique, levé ou frappé.

(2) R. WESTPHAL, *Die Fragmente und die Lehrsätze der Griechischen Rhythmiker*. P. 33. M. 1-18. — « Que le pied, continue Aristoxène, prenne plus de deux figures, il faut en accuser les dimensions des pieds. Les petits pieds, en effet, dont la dimension peut facilement se saisir d'un coup, sont suffisamment sensibles rien que par deux figures. Mais, avec les grands pieds, c'est le contraire qui se produit. Ayant une dimension difficile à saisir d'un coup, ils ont besoin de plusieurs figures pour que, divisée en plusieurs portions, la dimension du pied entier devienne plus sensible. On montrera plus loin pour quelle raison les figures que le pied emploie selon sa propre puissance ne peuvent être plus de quatre. »

ou inégaux en durée — pour former le plus petit rythme possible; une seule longue de deux ou trois temps simples ne peut donner naissance à un rythme ».

Puis nous donnions cet exemple d'un rythme simple ou élémentaire, arsis unaire et thésis binaire :

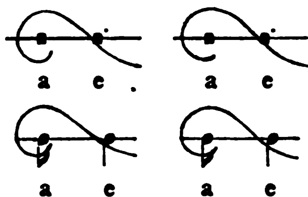


Fig. 94.

à l'aide duquel nous introduisions les notions d'*élan* et de *repos*, d'*arsis* et de *thésis*, qui sont de l'essence même du rythme.

Un peu plus loin, n° 113, nous enseignions que l'*arsis*, ainsi que vient de le dire Aristoxène, peut se développer et s'étendre à tout un temps composé, soit binaire, soit ternaire :

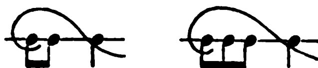


Fig. 95.

Il fallait rappeler ces deux principes. Reste maintenant à les appliquer aux *mots latins*.

318. — *Application de ces principes au mot latin.* — Les *groupes de syllabes* qu'on appelle *mots* ont en effet de grandes analogies avec les *groupes de notes;* souvent il est permis de les assimiler, au point de vue rythmique, et de leur appliquer les mêmes règles.

Nous n'avons pour cela qu'à rapprocher, des textes des auteurs latins que nous venons de citer, la doctrine de Dom J. Pothier rappelée en tête de ce chapitre.

319. — Chaque mot *isolé*, pris en soi, est l'énoncé d'*une* idée. L'idée n'est exprimée que si les syllabes, au lieu d'être simplement juxtaposées, sont mises en relation les unes avec les autres pour former un mouvement unique, complet, qui se suffit à lui-même.

En d'autres termes, tout mot *isolé* forme un rythme, qui se termine à la *thésis*, c'est-à-dire à l'ictus ou touchement rythmique.

A l'accent, qui précède la thésis, correspond l'*arsis*. Et ce qui fait l'unité du mot latin, c'est précisément cette union de l'arsis et de la thésis, cette retombée de l'accent sur la finale.

320. — Cette notion du rythme du mot *isolé*, qui est celle de Dom J. Pothier, interprète fidèle de la pensée des anciens, cadre merveilleusement avec tout ce que nous avons vu jusqu'ici.

Dans les articles précédents du présent chapitre, nous avons montré comment la mélodie, l'intensité et la durée des mots latins conspirent pour fondre les syllabes en une seule unité : « La montée mélodique et le crescendo dynamique, disions-nous n° 298, entraînent les syllabes antétoniques vers la syllabe aiguë; elles courent, elles volent vers cet aimant qui les attire ».

La syllabe aiguë à son tour possède toutes les qualités qui conviennent à l'arsis du rythme ; nous savons, par notre longue étude du ch. V, que la syllabe d'accent tonique latin, au point de vue mélodique, quantitatif et intensif, est aiguë, brève et forte.

Or l'acuité, la brièveté, une discrète intensité sont précisément les caractères de l'élan ou arsis dans le rythme naturel.

321. — Un élan suivi d'une retombée, le centre du mot et son principe de vie, tel est donc le *rôle*, tout *spirituel*, de l'accent dans le mot latin; telle est aussi, croyons-nous, la caractéristique essentielle de l'accent latin. Avant toute autre chose, il est un élan; et c'est sans doute parce qu'il est élan, qu'il fut à l'origine et qu'il est resté, jusqu'à l'époque de la décadence de la langue latine, aigu et bref; pour cela aussi qu'il est devenu légèrement intensif.

Et l'étude détaillée et impartiale de tout le répertoire grégorien que nous allons tenter maintenant ne fera que confirmer cette assertion.

322. — On le voit, l'influence de l'accent aigu dépasse de beaucoup la syllabe qui le porte ; elle s'étend à toutes les syllabes du mot. Et c'est pourquoi nous étions fondé à distinguer plus haut l'*accent* qui appartient à la seule syllabe accentuée, et l'*accentuation* qui englobe le mot tout entier.

C'est la justification absolue de l'adage des anciens : « *accentus, anima vocis* ».

323. — Notons encore que le rôle arsique normal de l'accent diffère un peu selon que le mot est spondaïque ou dactylique.

Le rythme du spondée est celui-ci :

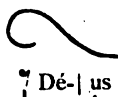


Fig. 96.

finale à la thésis, accent à l'arsis simple du rythme *élémentaire*.

Celui du dactyle :

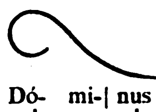


Fig. 97.

finale à la thésis, accent à l'arsis composée du rythme *simple*.

Toutes ces notions s'éclaireront par la suite.

324. — Telle est la physionomie *normale* du mot latin *isolé*, pris *en soi*, c'est-à-dire *abstraction faite de sa position dans une mélodie quelconque*.

Mais il est bien clair qu'en entrant dans un tout, il peut perdre ou modifier quelque chose de sa personnalité. D'où, dans la pratique, la très importante distinction entre mots-rythmes et mots-temps.

B. *Distinction entre mots-rythmes et mots-temps*.

325. — Il faut se rappeler ici la distinction fondamentale établie plus haut (1) entre les *groupes-rythmes* et les *groupes-temps :*

a) les *premiers*, caractérisés par le posé rythmique qui affecte la dernière note, double ou simple :
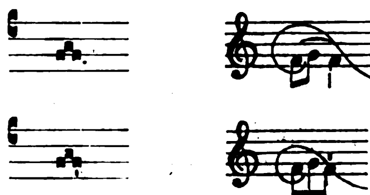


Fig. 98.

(1) Ier vol. IIe partie, nos 266 et suiv.

:s *seconds*, par l'absence de posé rythmique sur cette même
par exemple les trois groupes suivants :



Fig. 99.

. — Une distinction identique doit être établie entre les
ythmes et les *mots-temps*.

i n'est pas en contradiction avec ce que nous ont dit les
:s cités ci-dessus, mais complète leur doctrine (1).

is les mots, sans exception, on le verra dans la suite,
nt dans l'une ou l'autre de ces deux catégories.

is n'avons donc qu'à répéter littéralement ce que nous avons
s *groupes*, en l'appliquant aux *mots*.

1° MOTS-RYTHMES.

. — Le *mot-rythme* (ou mot rythmé) est celui qui, avec ses
ressources, possède tout ce qu'il faut pour constituer un
e complet, élémentaire ou composé, c'est-à-dire, au moins un
t un *repos ictique*.

mot-rythme a donc nécessairement sur sa dernière syllabe un
ou touchement rythmique, ce qui peut arriver de deux
res :

. — *a*) La dernière syllabe, sur laquelle tombe le touchement
est chantée sur une note longue (■.).

mot jouit alors, comme tout rythme, d'un élan et d'un repos,
st un *rythme simple*, ou de plusieurs élans et appuis, s'il
d'un long mot pouvant former un *rythme composé*.

.es auteurs de l'antiquité, cités en tête de ce paragraphe, ne nous ont
nné la doctrine complète sur le rôle du mot dans le rythme ; traitant
ds métriques isolés, ils disent : « Tout mot est un pied, tout mot est un
: » ; ils ne vont pas plus loin. Au reste, il ne faut chercher chez eux ni la
on ni la plénitude de la théorie, et nous sommes obligés de les compléter,
en ce qui concerne la phrase.

Ex. mots-rythmes simples :
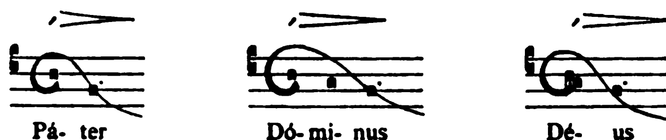


Fig. 100.

De tels *mots-rythmes* terminent ordinairement une incise, un membre, une phrase.

329. — *b*) La dernière syllabe, sur laquelle tombe le touchement final, ne vaut qu'un temps simple.

Exemple :

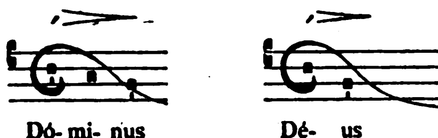


Fig. 101.

Les mots ainsi notés sont également *rythmés*, mais ils sont toujours au centre d'une division rythmique, et suivis soit d'un mot, soit d'une note ou d'un groupe auquel ils se rattachent étroitement pour former un temps composé.

Cette seconde manière de rythmer se rattachant à l'*enchaînement des mots*, il en sera traité plus loin (Ch. VII).

2° MOTS-TEMPS.

330. — Le *mot-temps* est celui qui est privé d'*ictus rythmique* sur sa dernière syllabe.

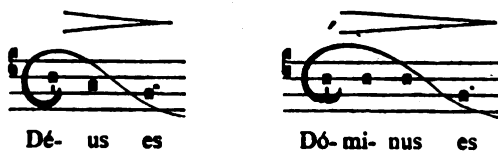


Fig. 102.

Les deux syllabes du mot *Deus* forment un temps composé binaire arsique, les trois de *Dominus* un temps composé ternaire également arsique.

331. — Les *mots-temps* ne peuvent donner le sentiment d'une fin définitive, ils sont toujours *postictiques* ou *féminins* (1). Ils appellent après eux une suite mélodique et rythmique, ou, au moins, une note finale ictique pour y appuyer le repos définitif du rythme.

Le *mot-temps* n'est qu'une partie de rythme, un membre isolé qui demande son complément; par lui-même, il n'a pas de place fixe dans le rythme, et celui-ci en fait, selon son gré, une arsis ou une thésis.

332. — La place normale de l'étude des mots-temps paraît bien être, elle aussi, au chapitre suivant : *De l'enchaînement des mots.*

Il est clair, en effet, par ce que nous venons de dire, que ces mots ne sont pas isolés, qu'ils appartiennent déjà à une incise, et ne peuvent former un rythme qu'avec l'aide d'une syllabe supplémentaire ou d'un autre mot.

Si quelques mots-temps sont compris dans le tableau général hors texte qui suit, c'est parce que, en fait, l'alliance est telle entre les deux mots qu'ils doivent être émis *quasi in unum*, et qu'ainsi le tableau est plus complet.

Nous nous en tiendrons, dans ce chapitre, à l'étude des mots-rythmes.

§ 2. — Etude des mots-rythmes isolés. (2)

333. — Un mot est *rythmé*, avons-nous dit, lorsque sa dernière syllabe est affectée d'un touchement ou ictus rythmique.

Trois cas peuvent se présenter :

a) La dernière syllabe est doublée ■. = ♩

b) » » » » un peu retardée ■ = ♪

c) » » » » simplement appuyée ■ = ♪

Il ne sera question, pour le moment, que du premier cas : les deux autres, en effet, supposent une suite, et ne peuvent donc concerner les mots *isolés*.

(1) Ier vol. Ie partie, nos 132-134.

(2) » IIe partie, ch. VI, art. 2, pp. 241 et suiv.

A. *Schéma rythmique des cadences verbales, base du rythme des mots isolés.*

334. — Avant d'aborder l'étude complète et détaillée du mot latin considéré dans son ensemble, il est peut-être bon de dessiner rapidement le rythme des dernières syllabes des mots, en leur appliquant les principes de rythmique établis au tome Ier. C'est en effet le rythme des dernières syllabes du mot qui conditionne et commande celui du mot entier.

Nous n'avons pour cela qu'à dessiner le rythme général des mots de deux et de trois syllabes.

1° MOTS-RYTHMES DE DEUX SYLLABES.

Trois temps simples.

335. — Le *type rythmique pur* de deux notes est le suivant :

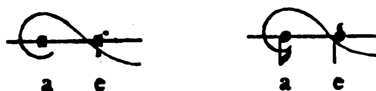


Fig. 103.

Un temps à l'arsis, deux temps à la thésis; c'est l'application du principe de sens commun bien connu : brièveté à l'élan, longueur au repos (1); principe qui ne vaut d'ailleurs que pour le rythme élémentaire, lorsqu'*un temps simple* s'oppose à *deux temps simples*.

336. — Appliquons ce type primitif au mot latin de deux syllabes, en y ajoutant d'abord seulement la mélodie qui convient à l'accent tonique :



Fig. 104.

337. — Allons plus loin, et ajoutons encore la légère intensité de l'accent latin usitée au IVe et Ve siècle.

En effet, « un rythme parfait ne peut se passer de la force et de la faiblesse des sons; mais... l'*intensité* joue indifféremment son rôle soit à l'élan soit au repos » (2).

(1) 1er vol. 1e partie, n° 59 et suiv.
(2) « » n° 98 et suiv.

D'où, en principe, un double type :

a) rythme ictique faible, quand la thésis est plus faible que l'élan :



Fig. 105.

b) rythme ictique fort, quand la thésis est plus forte que l'élan :



Fig. 106.

338. — Seul, le premier de ces rythmes est compatible avec la nature du mot latin de deux syllabes :



Fig. 107.

339. — Le rythme ictique *fort* trouverait son emploi dans la langue française ; les mots à finale masculine s'y adaptent naturellement :

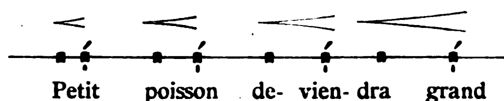


Fig. 108.

2° MOTS-RYTHMES DE TROIS SYLLABES.

Quatre temps simples.

340. — Les *rythmes purs typiques* de trois sons fournissent trois formes qui ne varient que *par la place de l'intensité* (1) :

a) intensité au *début*, rythme simple, arsis binaire, chute ictique faible :



Fig. 109.

(1) 1re partie, p. 75.

b) intensité au *milieu*, rythme simple, arsis binaire avec 2me temps de l'arsis fort, chute ictique faible :



Fig. 110.

c) intensité à la *fin*, rythme simple, arsis binaire, chute ictique forte :



Fig. 111.

341. — De son côté, la langue latine ne présente que deux types trisyllabiques de cadences verbales :

1° le type *dactylique : Dóminus*, acuité et intensité sur la 1re syllabe ;

2° le type *spondaïque : redémptor*, acuité et intensité sur la 2me syllabe.

Le premier, dactylique, s'adapte de lui-même à la forme rythmique *a* ci-dessus :

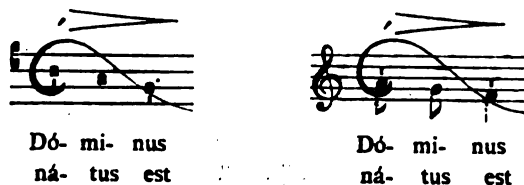


Fig. 112.

Le second, spondaïque, trouve dans la forme *b* son modèle parfait :

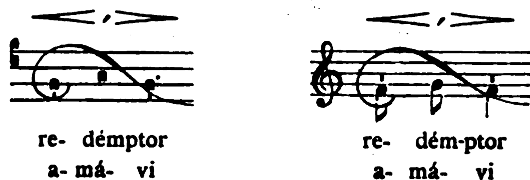


Fig. 113.

La forme *c* n'a pas d'équivalent *syllabique* en latin dans le mot isolé.

342. — Dans le motif verbal *nátus est*, le monosyllabe *est*, *grammaticalement* accentué, perd son accent. L'étude des cursus toniques en donnera plus loin des preuves abondantes.

REMARQUE SUR LA SÉPARATION DE L'ICTUS
ET DE L'ACCENT TONIQUE.

343. — La séparation de l'ictus rythmique et de l'accent tonique dans l'exemple *redémptor* n'a rien qui puisse surprendre ceux qui nous ont suivi jusqu'ici.

Ces applications en effet sont strictement conformes aux principes généraux du rythme simple.

344. — Il faut le répéter : ce qui détermine la place des touchements et le rythme, ce n'est ni l'*acuité* de l'accent, ni son *intensité ;* c'est le *mouvement*, fondé sur la *valeur quantitative* des notes et des syllabes.

Dans la métrique classique, grecque ou latine, par brèves (◡) et longues (-), les syllabes longues portaient les *temps marqués*, comme l'on dit aujourd'hui : le poète n'avait cure ni de l'accentuation mélodique verbale, ni de l'intensité des syllabes.

Il en va de même dans notre rythmique tonique grégorienne : c'est toujours la syllabe longue qui porte le touchement rythmique. Si deux notes ou deux syllabes distinctement exprimées forment un *temps composé* binaire, la première de ces notes ou syllabes est affectée d'un touchement, quelle que soit l'intensité ou l'acuité de ces syllabes.

345. — Précisons. Dans ce motif :



Fig. 114.

Changez la *mélodie*, supprimez l'*acuité* de l'accent, et chantez :



Fig. 115.

la *mélodie*, seule, est modifiée; l'*intensité* et le *mouvement rythmique* demeurent intacts.

Changez maintenant l'*intensité* des syllabes, revenez à la mélodie primitive, et chantez :



Fig. 116.

toujours le *mouvement rythmique* demeure le même; seule la qualité *intensive* est transposée : en *a)* la cadence est *faible*, en *b)* elle est *forte*.

346. — La séparation de l'ictus et de l'accent latin est donc un fait rythmique de nature régulière. Le jeu libre entre l'intensité et le touchement rythmique est un des facteurs les plus puissants de la beauté mélodique : cette liberté, cette variété, ce mélange de concordances et de contrastes produisent la plus agréable impression sur les auditeurs capables de saisir et de comprendre.

Il sera démontré bientôt que cette façon de faire est aussi conforme à la nature de l'accent et du mot latin, tel qu'il était prononcé dans la liturgie vers le IVe et le Ve siècle.

B. *Rythme complet et détaillé des mots latins isolés.*

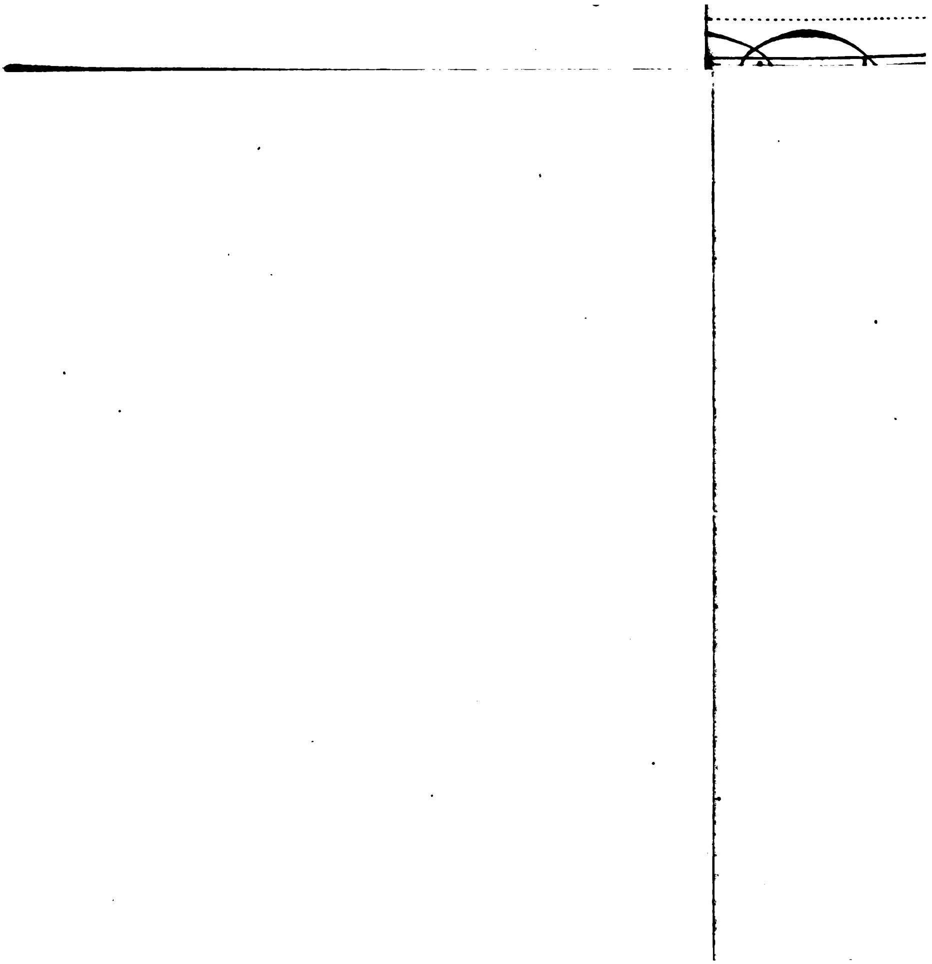
347. — En rythmant les mots de deux et de trois syllabes, nous avons appris à rythmer *les cadences* de tous les mots latins isolés, même des plus longs; car elles sont invariablement ou spondaïques ou dactyliques.

Il reste donc simplement à fixer la rythmique des *syllabes antétoniques* de ces longs mots, c'est-à-dire à placer sur elles les touchements rythmiques.

Nous profiterons de cette étude

a) pour examiner en même temps le jeu de tous les ordres — mélodie, intensité, quantité, rythme — qui entrent dans la composition de ces petites incises musicales qu'on appelle *mots;*

b) pour analyser leurs relations réciproques, l'aisance, la variété de leurs mouvements, leur indépendance et cependant leur entente mutuelle;



c) pour montrer enfin comment tout ce jeu aboutit à une harmonie, à une synthèse artistique que seuls les initiés peuvent apprécier et goûter. Il en est de la *rythmique* comme de la science des accords : le vulgaire écoute avec un plaisir quelconque une fugue de Bach, une messe de Palestrina, une symphonie de Beethoven; mais seuls les connaisseurs peuvent découvrir l'art, la science, l'inspiration profonde de ces grandes œuvres, et trouver, dans leur analyse, les joies intimes de l'intelligence et du cœur.

348. — Le tableau ci-contre nous aidera dans cette étude, et les pages qui vont suivre n'en seront que l'explication.

Les légendes ajoutées au tableau dispensent d'en faire la description : le lecteur, avant d'aller plus loin, voudra bien en étudier lui-même avec soin la disposition.

349. — Nos recherches, nous l'avons dit, doivent porter sur les relations et les contrastes, sur le jeu qui existe entre les différents ordres, accent tonique, accent secondaire, ictus rythmique, quantité, arsis et thésis. Or, s'il est vrai de dire que chacun de ces phénomènes possède sa règle spéciale, selon laquelle il choisit la syllabe qui lui convient, il est également vrai d'affirmer que ces règles, si différentes entre elles, ont un point commun qui les relie :

Toutes adoptent une marche rétrograde pour trouver chacune la syllabe de son choix :

1° *L'accent tonique*, lui, part de la dernière syllabe du mot, et, en *remontant*, — « *retrorsum* » dit Donat (1) — se place sur la première syllabe qui n'est pas une pénultième faible :

2—1 3—2—1

Labora-re, *Labora-vi-mus*

2° *L'accent secondaire*, à son tour, part de la *syllabe tonique* et, en *reculant*, se fixe de deux en deux syllabes :

← ←

2—1 2—1 2—1 2—1 2—1

Labó-ra-vi-sti, *Lá-bo-rá-ve-ra-mus*

(1) Cf. ci-dessus, ch IV, pp. 122-126.

3° *L'ictus rythmique* n'agit pas autrement : son point de départ est la dernière syllabe, syllabe de repos; et, en *rétrogradant*, il s'installe également de deux en deux syllabes, sans se préoccuper de coïncider ni avec l'accent tonique ni avec les accents secondaires.

350. — En sorte que

a) si les cadences des mots sont *dactyliques*, tous les accents et tous les ictus se rencontrent sur les mêmes syllabes :

Laboribús *Labóraverimús*

b) si, au contraire, les cadences sont *spondaïques*, accents et ictus ne vont plus d'accord, mais se contrarient d'un bout à l'autre du mot :

Labóravisti *Láborráveramus*

Ces principes posés, passons à l'explication du tableau, section par section.

Ire SECTION. — MOTS PAROXYTONS OU SPONDAÏQUES.

1° Mots de deux syllabes.

1 *Labor.*

351. — Deux points à fixer : *a)* place de l'ictus, *b)* rythme composé par arsis et thésis.

a) Place de l'ictus. — Ce mot est si court qu'il ne donne pas lieu à un ictus rythmique avant l'accent; la vraie place de l'ictus serait, en remontant, sur un demi-soupir :



Fig. 117.

b) Mouvement rythmique et chironomie. — Pas de doute, l'accent *unaire* appartient à l'*arsis*, la syllabe finale *longue* à la *thésis*.

La *chironomie* indiquée ne fait que reproduire le mouvement rythmique.

2° Mots de trois syllabes.

2 *Labóra.*

352. — *a) Place des ictus.* Cette fois, la syllabe *antétonique* se trouve à point pour supporter un ictus rythmique, puisque les ictus se posent de deux en deux syllabes, en rétrogradant, à partir de la dernière syllabe, favorisée elle-même du touchement final de repos :

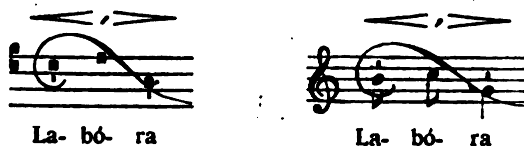


Fig. 118.

b) Mouvement rythmique et chironomie. — Les deux premières syllabes reviennent de droit à l'arsis, et forment un temps composé binaire; la dernière syllabe convient naturellement à la thésis.

3° Mots de quatre syllabes et plus.

3 *Labóravi* 4 *Laborávisti* 5 *Laboraverámus* 6 *Justificatiónes*

353. — Ces mots, de longueur différente, doivent être étudiés en même temps. Ils nous donnent l'occasion d'examiner de plus près et d'appliquer dans tous ses détails la *loi de recul* qui préside aux placements des accents *toniques* ou *secondaires*, et par là-même, de vérifier l'exactitude de l'expression « *retrorsum* » employée par Donat dans le texte cité plus haut. Cette constatation aura aussi l'avantage de préparer certains lecteurs à accepter, sans trop de difficulté, cette *même loi de rétrogradation*, lorsqu'elle s'appliquera, quoique d'une autre manière, à la fixation des *touchements rythmiques* sur les syllabes des mêmes mots (1).

(1) « Omnes syllabae tam nominum quam verborum, seu cujuslibet partis, *a fine, non principio* numerantur », dit S. Aldhelm (VIII° s.), parlant de l'attribution des syllabes du mot à l'arsis ou à la thésis. *Lib. de Septenario et de Metris*, MIGNE, *Pat. lat.* t. LXXXIX, col. 201. — Cette « loi de recul » se vérifie d'ailleurs partout. C'est ainsi que M. M. Emmanuel, traitant de la poésie grecque, déclare formellement : « Dans la majorité des cas, c'est la dernière mesure du vers qui impose sa battue au vers entier, et il en est des rythmes d'un vers grec comme des sons d'une cantilène : c'est par le dernier mètre qu'on assied le rythme du vers, comme c'est par la finale mélodique qu'on établit rétrospectivement le mode ». *Encyclopédie de la Musique*, p. 473.

354. — *a) Place de l'accent tonique dans tous les mots de 1re section, tous spondaïques.*

RÈGLE : Dans tous ces mots, en comptant 1 à partir de *dernière syllabe*, l'accent se place sur la pénultième, 2 :

1 Lá-bor
2 La-bó-ra
3 La-bo-rá-vi
4 La-bo-ra-vísti
5 La-bo-ra-ve-rámus
6 Ju-sti- fi- ca-ti- ó-nes

Fig. 119.

On remarquera que l'accent ne s'attache à aucune sylla particulière, quoique les racines soient les mêmes dans les ci premiers mots : il abandonne avec facilité la syllabe qu'il affect précédemment, pour se porter, suivant la règle, sur la pénultièn C'est-à-dire que l'accent *avance* d'une syllabe à mesure que mot s'*allonge*.

Inversement il *recule* si l'on part du mot le plus long, l dernières syllabes disparaissant successivement :

6 Ju-sti- fi- ca-ti- ó-nes
5 La-bo-ra-ve-rámus
4 La-bo-ra-vísti
3 La-bo-rá-vi
2 La-bó-ra
1 Lá-bor

Fig. 120.

On peut indifféremment envisager ce fait du *déplacement* de l'accent sous ces deux aspects : avance ou recul, il n'importe ; toujours, malgré l'attrait de la racine, la même dans les cinq premiers mots, l'accent avance ou recule pour atteindre la place qui lui est assignée par la règle, à savoir la syllabe pénultième.

355. — *b) Place des accents secondaires.*

RÈGLE : Les accents secondaires se placent, à partir de l'*accent tonique*, en rétrogradant, de deux en deux syllabes.

1	lá-	bor
2	la-bó-	ra
3	(2 1 ′) lá-bo-rá-	vi
4	(2 1 ′) la-bó-ra-ví-	sti
5	(2 1 2 1 ′) lá-bo-rá-ve-rá-	mus
6	(2 1 2 1 ′) Ju-stí-fi-cá-ti-ó-	nes

Fig. 121.

La mélodie grégorienne confirme assez souvent cette accentuation (1) : de même qu'elle se plaît à signaler l'accent tonique par une note élevée, de même elle accorde volontiers une note aiguë à l'accent secondaire.

Ces deux accents sont en effet de même nature ; ils appartiennent l'un et l'autre à l'*ordre mélodique* et à l'*ordre intensif*, quoiqu'à des degrés différents. En conséquence ils n'appartiennent pas à l'ordre *rythmique* proprement dit.

356. — *c) Place des ictus ou touchements rythmiques.*

Les *touchements rythmiques*, au contraire, appartiennent, et exclusivement, à l'*ordre rythmique*. Leur attribution précise aux notes et aux syllabes fixe la marche du rythme, en constituant les groupes binaires ou ternaires qui sont à sa base ; et il

(1) La mélodie peut, à son gré, changer la marche binaire des accents secondaires en marche ternaire ; que ceci soit bien entendu. Ici, nous énonçons simplement le principe général applicable aux mots *isolés*, rien de plus. Des explications sur ce point viendront à leur place.

suffit ensuite, pour achever enfin l'unité du mot et lui donner sa vie, de répartir, sur chacun de ces groupes syllabiques, les *arsis* et les *thésis*, opération dernière et de toutes la plus noble et la plus artistique. Ceci a été fait déjà pour les mots *lábor* et *labóra*.

RÈGLE : Les touchements rythmiques se placent, à partir de la *dernière syllabe*, en rétrogradant de deux en deux syllabes.

La loi qui règle la place des touchements ne peut être ni celle de l'accent tonique, ni celle de l'accent secondaire, puisque son but est tout différent. Cependant, comme celles-ci, elle exige une marche rétrograde : son point de départ se trouve naturellement sur la *dernière* syllabe du mot, *syllabe longue*, *syllabe de repos principal et final;* et c'est en remontant que les appuis secondaires du rythme se placeront de deux en deux syllabes. En latin, surtout en latin chanté, la finale des mots isolés a toujours assez de *consistance* pour supporter un repos décisif; sur cette syllabe cesse de couler, s'étale doucement, et expire enfin le flot de la mélodie.

Il faut reprendre, sans se lasser, les mêmes exemples, en ajoutant, cette fois, *sous les syllabes*, les touchements rythmiques, et en maintenant tous les accents toniques et secondaires au-dessus des mêmes syllabes (Voir aussi le tableau général) :

1 lá-bor
2 la-bó-ra
3 lá-bo-rá-vi
4 la-bó-ra-ví-sti
5 lá-bo-rá-ve-rá-mus
6 Jus-tí-fi-cá-ti-ó-nes

Fig. 122.

On le voit : tous les ictus rythmiques se glissent sous les syllabes privées d'accent ou tonique ou secondaire, en sorte que ictus et accents se succèdent en alternant régulièrement et sans se

rencontrer jamais. Rien n'est plus propre, ce nous semble, à bien faire comprendre la différence radicale entre l'*ordre intensif*, représenté par l'*accent*, et l'*ordre rythmique ou de mouvement*.

357. — En *battant* avec la main le plus long mot, *justificatiónes*, on obtient une suite de mesures à deux temps, dont le baissé atone est faible et le levé plus fort :

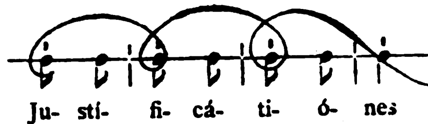


Fig. 123.

Encore que pour le cas présent — on le verra bientôt — cette observation soit plus théorique que pratique, il fallait la faire, et signaler, jusque dans leurs plus infimes manifestations et jusque dans les fondations les plus profondes de l'édifice rythmique, *ces ondulations intensives alternant librement avec les touchements doux et faibles du rythme.*

Ici, à peine sont-elles perceptibles, parce que trop courtes et trop répétées; mais bientôt, avec les incises et les phrases, avec le grand rythme en un mot, on verra ces ondulations se développer, s'étendre, se gonfler en longues et puissantes vagues. On comprendra clairement alors comment ce jeu libre et varié entre intensités et touchements, c'est-à-dire, pour parler net, *cet affranchissement du temps fort*, constitue pour les mélodies grégoriennes, pour toute musique, pour tous les arts de mouvement, une source inépuisable de beauté.

358. — *d) Place des arsis et des thésis rythmiques composées.*

Les mots de deux et de trois syllabes ont été rythmés ci-dessus, pp. 252-254; le rythme *simple*, une seule arsis, une seule thésis, a suffi. Restent, toujours 1re section, les types de quatre à sept syllabes.

Avec ces longs mots, le rythme *simple* n'est plus de mise, il faut en venir au rythme *composé*. Un rythme est composé, lorsqu'il a plusieurs arsis ou plusieurs thésis, en d'autres termes, plus de deux temps, simples ou composés (1).

(1) Ier vol. 1re partie, n° 135.

Le plus petit rythme *composé* est le suivant :



Fig. 124.

Pour la place des arsis et des thésis, ce rythme, tel qu'il se présente, prête à deux combinaisons :



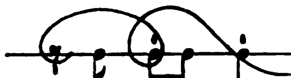


Fig. 125.

Laquelle choisir?

Si nous appliquons ce type pur de rythme au mot latin *laborávi* avec sa mélodie naturelle, nous sommes aussitôt fixés : elle nous invite à donner à l'arsis l'accent aigu et toutes les notes qui montent vers lui, et à la thésis la dernière syllabe ; soit deux élans, une thésis.

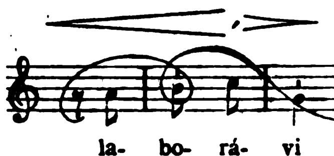


Fig. 126.

359. — Rien de plus naturel que d'associer, d'une part l'*élan mélodique* et l'*élan rythmique*, d'autre part la *retombée mélodique* et la *cadence rythmique*. Il y a en effet entre mélodie et rythme une étroite connexité; ils tendent toujours à se réunir. Dans tout rythme, et spécialement dans le rythme phraséologique, la *direction ascendante* du mouvement mélodique a une affinité intime avec l'*élan* rythmique ; la *direction* descendante de ce même mouvement sympathise avec la *déposition* du rythme.

En effet, chacune de ces directions possède un caractère particulier qui correspond exactement à l'élan et à la déposition du mouvement rythmique.

« Le *mouvement ascendant* de la mélodie, dit M. H. Riemann, correspond, en tant qu'augmentation de vie, à une gradation ». C'est aussi le sentiment que nous donne l'élan rythmique.

« Le *mouvement descendant*, continue le même auteur, correspond, en tant que diminution de vie, à une détente ». C'est aussi le sentiment que donne le mouvement rythmique tendant vers le *repos* et y parvenant enfin.

« D'où il ressort que les courbes de la mélodie peuvent être mises en relation avec les mouvements de l'âme dans les diverses émotions. Le *mouvement positif* (ascendant) est l'expression du désir, de la convoitise, de l'effort, du vouloir, de l'assaut, » tout comme l'élan rythmique; « le *mouvement négatif* (descendant) celle du renoncement, de l'abattement, du retour sur soi-même, de l'apaisement (1) », tout comme la déposition du rythme.

Il y a donc connexion intime entre le double mouvement mélodique ascendant et descendant et le mouvement rythmique d'élan et de déposition.

360. — Il suffit d'appliquer ce principe incontestable pour connaître la place des arsis et des thésis dans les longs mots de quatre à sept syllabes. Dans le tableau, la mélodie qui les accompagne est calquée sur la mélodie naturelle de chacun de ces mots; l'accent tonique, placé au sommet de l'échelle des sons, domine toutes les syllabes, et le rythme musical n'a qu'à suivre l'élan de la mélodie verbale.

Evidemment cette concordance parfaite n'est pas la loi constante des cantilènes grégoriennes; mais, bien connue, elle facilite l'étude et nos recherches actuelles.

Rythmons donc, sans plus tarder, avec arsis et thésis chironomiques, tous les mots de la 1re section, nos 3, 4, 5 et 6 du tableau (2) :

(1) RIEMANN. *Dictionnaire de musique* au mot *mélodie*. Cf. *Paléog. Mus.* t. VII, p. 187.

(2) Dans tout notre tableau hors texte, nous employons la chironomie *contractée*, pour simplifier l'enseignement. Cependant, il est bon d'avertir dès maintenant que, dans la 1re section, où l'ictus rythmique et les accents (toniques ou secondaires) ne coïncident pas, nous conseillerons plus loin de faire usage d'une chironomie purement *ondulante*. Nous donnerons les raisons de cette préférence dans un chapitre spécial réservé à la chironomie.

Deux arsis, une thésis.
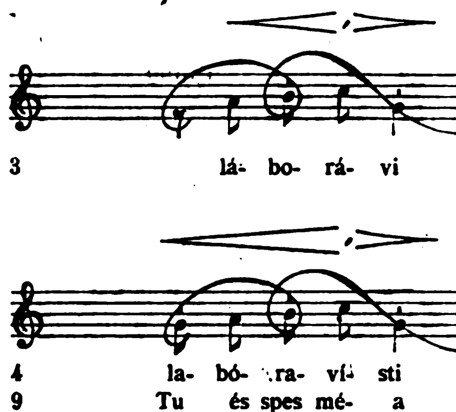


Fig. 127.

Trois arsis, une thésis.

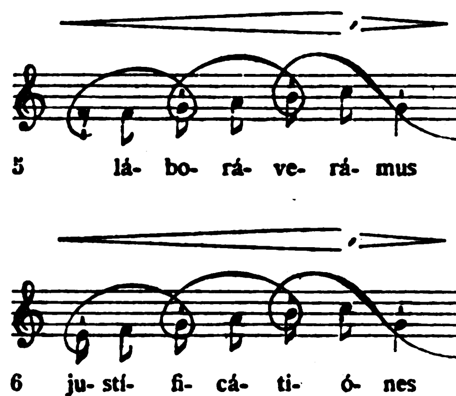


Fig. 128.

Voilà enfin complétée l'unité du mot latin.

361. — Cette conception mélodique et rythmique du mot lati concorde si parfaitement avec la nature de tous les éléments qu le composent, qu'elle porte en elle-même sa vérité.

Remarquez : la musique se modèle entièrement sur le mot; ell lui conserve :

a) sa forme *mélodique*, accents graves, accents moyens, accen aigu ;

›rme *dynamique*, croissante et décroissante;
›rme *quantitative*, accélération légère et activité dans la
›uis retard et longueur au repos;
ı sa forme *rythmique*, qui est principalement en cause ici.

: qui dans le mot latin est élan (1), c'est-à-dire :
mélodique, représenté par la ligne montante des sons;
dynamique, qui se fait sentir par le *crescendo;*
quantitatif, produit par l'entraînement, l'animation,
tion des notes montantes;
rythmique, résumé de tout cet ensemble, tous ces élans
ntrent naturellement sous les premières syllabes des
ır les soulever, les entraîner et les préparer ainsi à la

traire, tout ce qui est repos, tout ce qui y conduit (2) :
ıbée de la mélodie;
scendo de la dynamie;
ntendo de la durée;
ı *depositio*, thésis du rythme,
se réunit sur la dernière syllabe (ou, dans les cadences
es, 3e section du tableau, sur les dernières syllabes)
stituer le repos final sur lequel aboutit tout rythme,
plus petit jusqu'au plus développé.

:vident que tous ces phénomènes deviennent de plus en
ıibles à mesure que s'agrandissent les rythmes et que
t les mélodies. Tous les éléments se concertent donc
ıer au mot latin son unité et sa vie.

st la physionomie du mot latin; c'est celle que l'on trouve
›ièces grégoriennes, lorsqu'il plaît à la mélodie de la lui
:. Telle est aussi, nous le verrons, la physionomie du
ıembre et du rythme-phrase (3).

es lignes suffiront maintenant pour analyser les trois
sections du tableau général.

ıtio, sublatio, inchoatio, arsis.
io, remissio. finis, thesis.
aléog. Mus. VII, p. 212.

2e SECTION. — MOTS SPONDAÏQUES, DACTYLISÉS, COMPORTANT DEUX NOTES SUR LA SYLLABE ACCENTUÉE.

362. — Les touchements rythmiques, avons-nous dit, se comptent à partir de la dernière syllabe du mot.

Or il arrive souvent que la pénultième accentuée est *doublée*, ou chantée sur *deux notes dictinctes, podatus ou clivis :*



C'est alors à *partir de ce groupe, ou de cette note double, que sont placés les ictus rythmiques;* c'est dire que tous sont reculés d'une syllabe.

S'il y avait *trois notes* ou davantage sur la syllabe tonique, le recul s'opérerait de la même manière.

Quant aux accents, *tonique* et *secondaires*, ils demeurent fixes, comme dans la 1re série.

363. — La comparaison du mot-type le plus long, 1re et 2e section, fera bien comprendre le jeu des ictus dans l'un et l'autre cas :

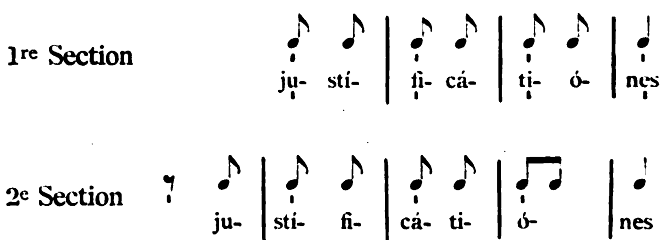


Fig. 129.

364. — Ce recul des touchements produit aussitôt dans tout le mot la *rencontre des ictus et des accents*, ce qui est tout aussi conforme aux lois générales du rythme que leur séparation. Ce qui est contraire à ces lois, et surtout à la beauté comme à la variété du nombre grégorien, c'est la rencontre constante, obstinée, de ces deux éléments sur le prétendu « temps fort ». Seule, la mauvaise musique tient à ce procédé.

365. — Les arsis et thésis chironomiques sont dessinées ci-ssous d'après les principes exposés dans la 1re section, — mais ıpliquées cette fois à la deuxième :

10 . . . . lá- bor
16 . . . . és tu
17 . . . . dé te

11 . . . . la- bó- ra

12 . . . . lá- bo- rá- vi

13 . . . . la- bó- ra- ví- sti
18 . . . . tu és spes‿mé- a

14 . . . . . lá- bo- rá- ve- rá- mus

15 . . . ju- stí- fi- cá- ti- ó- nes

Fig. 130.

3e SECTION. — MOTS PROPAROXYTONS OU DACTYLIQUES.

366. — Le placement des touchements rythmiques des arsis e des thésis chironomiques se fait, dans la 3e section, comme dan la deuxième.

Le schéma suivant dispense de toute autre explication :

19 . . . . mó- ne- o
25 . . . . Dé- us es

20 . . . . mo- nú- i- mus
26 . . . . di- gná- tus es

21 . . . . mó- nu- é- ri- mus

22 . . . . . . ju- dí- ci- á- li- ter

23 . . có- gi- tá- ti- ó- ni- bus

24 ju- stí- fi- cá- ti- ó- ni- bus

Fig. 131.

378. — Cependant, tout en s'attachant à souligner soigneusement les principales divisions du texte, la mélodie n'entend point abdiquer sa liberté *à l'intérieur des incises;* là, elle affirme si souvent son indépendance, sa souveraineté sur les paroles, qu'il faut nécessairement en dire quelque chose avant d'entrer dans l'analyse intime des incises, et dans l'étude de l'enchaînement des mots.

Rien n'est plus vrai que cet axiome : *Musica non subjacet regulis Donati.*

Cette étude de l'indépendance de la mélodie aurait pu très bien trouver place au chapitre précédent, là où il est question du *mot latin*. Mais comme ces modifications apportées à la physionomie normale du mot sont la plupart du temps nécessitées par l'unité supérieure de l'incise, nous avons préféré la placer ici.

ARTICLE I. — INDÉPENDANCE DE LA MÉLODIE DANS SES RAPPORTS AVEC LE TEXTE.

379. — On pourrait croire, d'après l'importance que nous avons accordée à l'étude des *mots isolés*, que la mélodie grégorienne s'attache à suivre exactement la marche mélodique, dynamique, quantitative et rythmique de chaque mot, et veille avec attention à ne s'en écarter jamais; ce serait une erreur. La musique est trop noble dame, elle a trop conscience de son indépendance et de son pouvoir pour s'astreindre constamment à une telle servitude. Elle sait que ses propres ressources dépassent infiniment en nombre, en variété, en puissance, en beauté, celles de la parole pure; elle se réserve d'en user à son gré, non pas au détriment du texte, mais à son avantage : elle en éclaire le sens, en développe le sentiment, et en fait pénétrer les leçons jusqu'au fond des âmes.

380. — La mélodie a donc, en réalité, deux manières d'agir avec le texte :

tantôt elle en *suit l'allure* et les contours avec plus ou moins de fidélité et de soumission;

tantôt elle *s'en affranchit* plus nettement.

Entre ces deux manières, il y a des nuances infinies. Entre elles aucune contradiction; la mélodie passe de l'une à l'autre avec souplesse et facilité.

4e SECTION. — MODIFICATIONS DU RYTHME NORMAL PAR L'ALLONGEMENT MUSICAL DE L'UNE DES SYLLABES ANTÉTONIQUES.

369. — L'allongement de l'une des *syllabes antétoniques* est un cas très fréquent dans les cantilènes liturgiques : note double à l'unisson, *podatus*, *clivis*, *torculus*, etc.

Il faut alors prendre ce groupe pour point de départ, et, en rétrogradant, placer les ictus selon la règle ordinaire. Une comparaison entre la 2e section et la 4e mettra en pleine lumière les modifications qui surviennent, sans qu'il soit nécessaire de les expliquer.

2e Section. 4e Section

12 . . . . lá- bo- rá- vi 29 . . . . . lá- bo- rá- vi

13 . . . . la- bó- ra- ví- sti 30 . . . . la- bó- ra- ví- sti

14 . . . lá- bo- rá- ve- rá- mus 31. . . lá- bo- rá- ve- rá- mus

15 ju- stí- fi- cá- ti- ó- nes 32 ju- stí- fi- cá- ti- ó- nes

Fig. 134.

370. — En déterminant, comme nous venons de le faire, la place des touchements rythmiques dans les mots latins, il importe de bien préciser que nous avons analysé le *mot isolé*, syllabiquement modulé, en dehors de toute influence mélodique

ou rythmique de la cantilène grégorienne. On verra plus tard que le mot, une fois encadré dans la phrase mélodique, perd toujours un ou plusieurs traits de sa physionomie naturelle, celle que nous avons essayé de dessiner.

Ainsi, pour ne donner qu'un seul exemple, rien n'empêche que, même dans un mot syllabiquement chanté, la mélodie n'exige une marche ternaire au lieu de la marche binaire. On chantera par exemple :



Fig. 135.

et ainsi pour tous les types de mots analysés ci-dessus.

Inutile de nous étendre davantage ici sur cette question ; elle sera traitée sous ses différents aspects, quand nous parlerons, au chapitre VII, de l'indépendance de la mélodie dans ses rapports avec le texte. Il était bon cependant de prévenir les objections.

371. — En résumé, dans les mots isolés, le *point de départ des touchements rythmiques* se trouve :

1° sur la *dernière syllabe* des mots-rythmes, lorsque les syllabes ne portent chacune qu'une seule note (1re section) ;

2° sur la *syllabe d'accent*

a) des mots paroxytons, lorsque cette syllabe est doublée (2e section) ;

b) des mots dactyliques (3e section) ;

3° enfin sur le *groupe* — 2, 3 notes ou plus — qui allongerait mélodiquement l'une des syllabes antétoniques (4e section).

372. — RÈGLE UNIQUE. Tous ces cas peuvent se ramener à une règle unique :

Dans un mot latin, les touchements rythmiques binaires se comptent, en rétrogradant, à partir *du premier temps composé* qui se rencontre.

Cette règle se vérifie ainsi :

1re section : la dernière syllabe du mot est double (♪. = ♩);

2e » la syllabe d'accent du paroxyton est double (♪ = ♫);

3e » la syllabe d'accent et la pénultième faible des proparoxytons forment un temps composé binaire;

4e section : le premier groupe qui se rencontre est un temps composé; ce groupe peut être à telle ou telle place, plus ou moins avancé dans le mot : c'est toujours de lui qu'il faut partir.

373. — La conclusion qui se dégage de tout ce qui précède, c'est *la liberté de l'accent latin*, tonique ou secondaire, par *rapport aux ictus rythmiques*. Ce point est capital : il sera développé et prouvé plus loin.

EXERCICES.

Nous ne croyons pas nécessaire d'indiquer ici des exercices spéciaux. Tous les exemples donnés au cours de ce chapitre, depuis la page 246, et notamment dans le tableau hors texte inséré entre les pages 256 et 257, devront en tenir lieu. Nous engageons vivement ceux qui désirent acquérir la connaissance théorique et pratique du mot latin à faire méthodiquement ces exercices avec la chironomie indiquée.

CHAPITRE VII.

L'INCISE.

ENCHAÎNEMENT DES MOTS. (1)

374. — On l'a déjà compris, l'analyse du *mot isolé* n'est pas toute la science du rythme grégorien ; elle nous a conduits seulement à la connaissance du rythme sous ses formes les plus simples et les plus limitées.

Il faut maintenant aller plus loin, étudier le mot dans le *rythme-incise*, dans le *rythme-membre* et *dans la phrase :* ce qui revient à étudier la constitution même de ces différents rythmes. Ici, en effet, l'intérêt qui naguère s'attachait au mot s'affaiblit, pour se concentrer uniquement sur les manifestations de plus en plus étendues, de plus en plus puissantes, de ces grands rythmes.

Le rythme, nous l'avons dit, est un effort continu vers la synthèse. Déjà nous l'avons vu faire,

a) de plusieurs syllabes, un unique mot.

Nous devons maintenant chercher comment

b) de deux, trois ou quatre mots, il arrive à former une unique *incise*, un unique *membre ;*

c) et comment de deux, trois ou quatre membres, il parvient à former une unique *phrase*, une unique *période.*

Incises, membres, phrases, voilà désormais l'objet de nos recherches, sans que soit pourtant perdu de vue le *mot latin.*

375. — Pourquoi ces coupes, ces divisions dans la phrase musicale ?

Parce qu'il en est du chant comme du discours. Dans ce dernier, « les syllabes se trouvent groupées de manière à former des mots, des membres de phrase et des phrases. Ces divisions, amenées par la distinction naturelle des idées, exigées par la nécessité de la

(1) Toute la doctrine de ce chapitre est extraite en partie de la *Paléog. Musicale*, t. VII, pages 243-258, et, pour ce qui regarde les témoignages des auteurs grecs et latins (art. I. § 1), du tome IV, pages 65-69. Cette référence générale suffira.

respiration, sont en même temps un besoin pour l'oreille... Le chant est soumis à la même loi : il ne peut être intelligible, facile à exécuter, agréable à l'oreille, qu'à la condition d'offrir comme le discours des divisions variées » (1).

376. — Quel est le principe général qui règlera ces coupes?

Ce principe est exposé par Hucbald (pseudo-Hucbald) en ces termes :

« *Eodem modo distinguitur cantilena quo et sententia.* La cantilène se divise de la même manière que le texte » (2).

Or, comment se divise la « *sententia* », la parole, le texte?

En *incises*, en *membres*, en *périodes*; tel est l'enseignement de tous les rhéteurs et de tous les grammairiens (3).

Dès lors, les cantilènes se divisent, elles aussi, en incises, en membres, en périodes. Les anciens auteurs grégoriens emploient d'autres expressions pour signifier les mêmes faits. Nous conservons ici celles qui sont en usage dans le discours et dans la musique moderne; elles sont comprises de tout le monde.

377. — Comment reconnaître dans la mélodie ces diverses parties?

Par le *sens littéraire* d'abord; car si la mélodie est bien faite, les incises, les membres et les phrases mélodiques se termineront en même temps que les incises, les membres et les phrases du texte : « *In unum terminentur partes* (membres) *et distinctiones* (phrases) *neumarum atque verborum* », dit Guy d'Arezzo (4).

Cette règle si naturelle est d'une application constante dans les chants syllabiques, ou ornés seulement de quelques neumes, comme les antiennes ordinaires : l'harmonie, dans ces sortes de cantilènes, est parfaite entre le texte et le chant.

Quant aux mélodies mélismatiques, c'est le *sens mélodique* beaucoup plus que le sens littéraire qui, naturellement, indique les coupes.

(1) D. POTHIER. *Les Mélodies Grégoriennes*, p. 178.

(2) GERBERT. *Scriptores*, I, p. 125.

(3) QUINTILIEN, 352. « At illa connexa series tres habet formas : *incisa* quae κόμματα dicitur, *membra* quae χῶλα, περίοδον quae est velut *ambitus*, vel *circumductum*, vel *continuatio*, vel *conclusio* ». Cf. également Cicéron et les autres auteurs.

(4) *Microl.* cap. XV. (Edit. AMELLI, p. 37).

378. — Cependant, tout en s'attachant à souligner soigneusement les principales divisions du texte, la mélodie n'entend point abdiquer sa liberté *à l'intérieur des incises;* là, elle affirme si souvent son indépendance, sa souveraineté sur les paroles, qu'il faut nécessairement en dire quelque chose avant d'entrer dans l'analyse intime des incises, et dans l'étude de l'enchaînement des mots.

Rien n'est plus vrai que cet axiome : *Musica non subjacet regulis Donati.*

Cette étude de l'indépendance de la mélodie aurait pu très bien trouver place au chapitre précédent, là où il est question du *mot latin*. Mais comme ces modifications apportées à la physionomie normale du mot sont la plupart du temps nécessitées par l'unité supérieure de l'incise, nous avons préféré la placer ici.

ARTICLE I. — INDÉPENDANCE DE LA MÉLODIE DANS SES RAPPORTS AVEC LE TEXTE.

379. — On pourrait croire, d'après l'importance que nous avons accordée à l'étude des *mots isolés*, que la mélodie grégorienne s'attache à suivre exactement la marche mélodique, dynamique, quantitative et rythmique de chaque mot, et veille avec attention à ne s'en écarter jamais; ce serait une erreur. La musique est trop noble dame, elle a trop conscience de son indépendance et de son pouvoir pour s'astreindre constamment à une telle servitude. Elle sait que ses propres ressources dépassent infiniment en nombre, en variété, en puissance, en beauté, celles de la parole pure; elle se réserve d'en user à son gré, non pas au détriment du texte, mais à son avantage : elle en éclaire le sens, en développe le sentiment, et en fait pénétrer les leçons jusqu'au fond des âmes.

380. — La mélodie a donc, en réalité, deux manières d'agir avec le texte :

tantôt elle en *suit l'allure* et les contours avec plus ou moins de fidélité et de soumission;

tantôt elle *s'en affranchit* plus nettement.

Entre ces deux manières, il y a des nuances infinies. Entre elles aucune contradiction; la mélodie passe de l'une à l'autre avec souplesse et facilité.

Nous connaissons la première manière, du moins pour les *mots isolés;* nous devons justifier historiquement la seconde, avant de la voir à l'œuvre dans l'intérieur des incises et des phrases.

§ 1. — Témoignages des auteurs grecs et latins en faveur de cette indépendance.

381. — Cette indépendance de la musique était reconnue de toute l'antiquité grecque et romaine. Elle s'exerçait aussi bien sur les intervalles que sur le rythme.

A. *Auteurs grecs.*

382. — Chez les Grecs, *Denis d'Halicarnasse* le reconnaît positivement dans un texte très clair et très souvent cité : « Dans la musique, soit vocale, soit intrumentale, *les paroles sont subordonnées au chant et non le chant aux paroles* ».

Puis se servant d'un passage d'Euripide, tiré d'un chœur d'*Oreste*, il nous montre d'abord la musique secouant le joug de l'accentuation grecque (1), et ensuite il ajoute : « La même indépendance se pratique à l'égard des rythmes. Dans le discours (πεζὴ λέξις, *oratio soluta*) on ne trouble pas de force les temps rythmiques d'un nom ou d'un verbe, on conserve la longueur aux syllabes longues, la brièveté aux brèves. Mais *la diction rythmique et musicale transforme les syllabes,* les allonge et les raccourcit de manière à intervertir bien souvent leurs qualités; car ce ne sont pas les durées que l'on règle sur les syllabes, mais bien les syllabes sur les durées » (2).

(1) Voici ce passage : Σῖγα, σῖγα λευκὸν ἴχνος ἀρϐύλης
Τιθεῖτε, μὴ κτυπεῖτε.
'Αποπρόϐατ', etc.

« Ces trois mots σῖγα, σῖγα λευκὸν, sont chantés sur le même ton, quoique chacun d'eux porte des accents ou notes aiguës et graves. De plus, ἀρϐύλης a la syllabe du milieu et la troisième sur le même ton aigu, quoiqu'il soit impossible que le même mot ait deux accents aigus. Le circonflexe de κτυπεῖτε passe inaperçu, car les deux syllabes sont également sur un ton aigu. Enfin ἀποπρόϐατ' n'a pas l'accent aigu de la syllabe du milieu, mais cet accent est transféré de la troisième syllabe sur la quatrième ou dernière ».

(2) *Traité de la Disposition des mots,* ch. XI. Edit. de Leipzig, p. 63-64.

383. — Même doctrine dans *Longin* : « Le mètre diffère du rythme en ceci, que le mètre n'emploie que deux temps fixes, le temps long et le temps bref... tandis que *le rythme donne aux temps l'extension qu'il lui plaît, jusqu'à faire bien souvent d'un temps bref un temps long...* » (1).

B. *Auteurs latins anciens.*

Les auteurs latins professent la même doctrine.

384. — *Quintilien* dit « qu'il n'est pas possible d'allonger ou de raccourcir les mots, et qu'il n'appartient qu'à la musique de faire à son gré leurs syllabes longues ou brèves » (2).

385. — *Marius Victorinus*, « Musici qui temporum arbitrio syllabas committunt in rythmicis modulationibus ».

Plus loin : « Rythmus autem... ut volet protrahit tempora, ita ut breve tempus plerumque longum efficiat, longum contrahat » (3).

386. — *Varron*, rapporté par Diomède : « Inter rythmum, qui latine numerus vocatur, et metrum id interest quod inter materiam et regulam » (4); ce que M. Vincent, *op. cit.* p. 198, n'hésite pas à traduire et à commenter ainsi : *La mesure métrique des syllabes est la matière que l'on façonne pour former la mesure musicale.*

On peut voir d'autres textes de grammairiens latins réunis par M. Vincent dans les *Notices et extraits des manuscrits*, t. XVI, p. 161 et suivantes.

387. — Nous ne pouvons passer sous silence le témoignage de *saint Augustin* : « At vero musicae ratio, ad quam dimensio vocum rationabilis et numerositas pertinet, non curat nisi ut corripiatur vel producatur syllaba, quae illo vel illo loco est secundum rationem mensurarum suarum. Nam si eo loco, ubi duas longas poni decet, hoc verbum, *căno*, posueris, et primam, quae

(1) *Fragment* III. Traduction de M. Vincent. *Notices et extraits des Manuscrits*, t. XVI, p. 160.

(2) *Inst. Orat.*, lib. IX, 4.

(3) KEIL VI, fasc. I, pp. 39 et 42.

(4) *Ibid.* I. fasc. II, p. 513.

brevis est, pronontiatione longam feceris, *nihil musica omnino offenditur :* tempora enim vocum ea pervenere ad aures, quae illi numero debita fuerunt » (1).

C. *Auteurs du Moyen-Age.*

Si nous passons aux auteurs du Moyen-Age, nous retrouvons la même thèse appliquée à la cantilène grégorienne.

388. — « In omni textu lectionis, psalmodiae vel cantus, accentus sive concentus verborum, *in quantum suppetit facultas*, non negligatur, quia exinde permaxime redolet intellectus » (2).

Dans ce texte célèbre, l'auteur des *Instituta Patrum*, après avoir recommandé l'accentuation et la bonne harmonie des paroles, ajoute cette réserve significative : « *in quantum suppetit facultas* » (autant qu'il est possible). Par ces mots, les droits de la musique sont affirmés : la mélodie ne peut être dénaturée par égard pour l'accent.

389. — Plus précis encore sont les enseignements suivants du même auteur; ils s'appliquent plus spécialement aux cadences médiales ou finales pentésyllabiques des introïts et des répons que nous étudierons plus loin :

« Quomodo ergo toni deponantur in finalibus propter diversos accentus, nunc dicendum est. Omnis enim tonorum depositio in finalibus, mediis vel ultimis, *non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam toni facienda*, sicut dicit Priscianus : "Musica non subjacet regulis Donati, sicut nec divina Scriptura". Si vero convenerint in unum accentus et melodia, communiter deponantur. Sin autem, juxta melodiam toni, cantus sive psalmi terminentur. Nam in depositione fere omnium tonorum, musica in finalibus versuum per melodiam subripit syllabas, et accentus sophisticat, et hoc maxime in psalmodia. Ideoque si tonaliter finis versuum deponitur, oportet ut saepius accentus infringatur eo modo, verbi gratia, ut sunt sex syllabae, *saeculorum amen ;* ita sex conformentur notis toni in depositione verborum et syllabarum »(3).

(1) *De Musica*, lib. II. MIGNE, *Patr. lat.*, t. XXXII, col. 1099.
(2) GERBERT, *Scriptores*, t. I, p. 6-7.
(3) *Ibid.*

Exemple emprunté à nos cadences *planae* :

or-	ná-	tus	e-	ó-	rum
con-	cé-	pit	Fí-	li-	um
gérmi-	net	sal-	va-	tó-	rem
supra sín-	gu-	los	e-	ó-	rum.

Fig. 136.

390. — *Bernon de Reichnaw* dit la même chose d'une manière plus saisissante encore. L'oreille ne permet pas plus de changer une cadence mélodique fixée par la tradition, que de terminer un hexamètre par un spondée et un dactyle, que d'accentuer *dócete* et *legíte*. Si, pour conserver la mélodie, vous changez la valeur ordinaire des syllabes, laissez se plaindre le grammairien, et, avec saint Augustin, suivez la loi musicale à laquelle appartient la détermination des valeurs rythmiques (1).

Terminons en citant deux auteurs qui, sans en comprendre ni l'origine ni la portée, ont formulé clairement la loi des cinq dernières syllabes aux cinq derniers groupes.

(1) « Neque audiendi sunt, qui dicunt, sine ratione omnino consistere, quod in cantu aptae numerositatis moram nunc velociorem, nunc vero facimus productiorem : si grammaticus quilibet te reprehendit, cum in versu eo loci syllabam corripias ubi producere debeas, nulla alia causa naturaliter existente cur magis eam producere debeas, nisi quia antiquorum ita sanxit auctoritas, cur non magis musicae ratio, ad quam ipsa rationabilis vocum dimensio et numerositas pertinet, succenseat quodammodo, si non pro qualitate locorum observes debitam quantitatem morarum? Si aliquando offendere te potuit male prolatum quod èst extra te, quanto magis quod est intra te? non enim grammatica, sed musica hominem consistere percepimus : quod, ut viri eruditissimi verbis utar, quisquis in sese ipsum descendit, intelligit.

Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contexitur versus, ita apta et concordabili brevium longorum sonorum copulatione componitur cantus : et velut in hexametro versu si legitime currit, ipso sono animus delectatur. At si verso ordine in penultimo spondaeum, in ultimo dactylum admittit, vel si quis in secundae conjugationis verbo, acuto accentu in antepenultima pronuntiat ita : *dócete*, vel in tertia conjugatione in penultima circumflexo : *legîte*, omnino ipsa auditus novitate tabescit : sic in cantilena, ex veterum auctoritate, apta et modesta modulationum coaptatione conjuncta, tota animae corporisque compago delectatur; sicut e contrario ab audiendi voluptate se suspendit, si quid in ea depravatum sentit ». (GERBERT, *Scriptores*, t. II, p. 77-78).

391. — « Id autem oramus cantorem, dit *Aurélien*, ut omnium versuum fines in nocturnalibus responsoriis *a quinta incipiat desinere syllaba, ante finem ultimae* » ; puis il ajoute cette étrange remarque : « et hoc secundum musicos, qui non amplius quam quinque asseruere maris undas, et ex eisdem omnes exoriri procellas » (1). Nous donnerons plus loin une autre explication, que nous osons préférer à celle d'Aurélien.

392. — *Elie Salomon* dit aussi : « Et est bene notandum, quod *in quinta syllaba ultima* de versibus responsoriorum neuma generaliter debet inchoari » (2).

Plus loin, p. 44-45, il donne la raison de cette règle : « Littera est ibi loco subjecti, et cantui servit in eo quod cantus, et cantus praedominatur, et decorat dictionem; et ideo in cantu dicto corripienda quandoque longum habet accentum, et e converso quandoque producenda brevem habet accentum, maxime in scientia organizandi... Et ita est de natura cantus, maxime sine laesione syllabae vel dictionis; et qui facit contrarium in isto versiculo vel similibus, locum habet quod sequitur : incidit in Scyllam, cupiens vitare Charybdim, et praetextu pietatis in impietatem cadit » (3).

Ces auteurs ne parlent que des répons, mais l'analyse des plus anciens manuscrits de chant prouve qu'il faut étendre cette règle à quantité de finales ornées.

393. — *Conclusion.* — *Les lois naturelles* de la musique et du rythme, les *auteurs* classiques grecs et latins et ceux du Moyen-Age s'accordent donc pour justifier la prééminence accordée souvent à la mélodie par les maîtres romains ordonateurs de la cantilène liturgique.

394. — Toutefois, après avoir revendiqué les droits de la mélodie, il faut ajouter que jamais ces droits ne dégénèrent en

(1) GERBERT, *Scriptores*, I, p. 58.

(2) GERB. III, p. 41.

(3) Cette doctrine si claire, si précise des anciens est parfaitement connue des métriciens modernes. Nous n'avons pas à faire ici la bibliographie des ouvrages publiés sur cette matière. Citons seulement le travail suivant de M. L. Benloew dont le titre seul confirme nos dires : *Précis d'une théorie des rythmes.* IIe partie, *Des rythmes grecs et particulièrement des modifications de la quantité prosodique par le rythme musical.* Paris 1863.

une tyrannie capricieuse et aveugle qui s'exercerait sans discernement sur toutes les parties de la période musicale. Bien au contraire, nulle cantilène plus que la Romaine ne traite les paroles avec égards et déférence. Très souvent, nous l'avons prouvé, elle conforme ses mouvements à ceux du texte, elle modèle sur lui son rythme et ses intonations, et se contient dans la forme matérielle des mots, dans l'étendue des phrases et des périodes.

Lorsqu'elle s'en affranchit, elle semble presque toujours ne le faire qu'à regret; elle use alors de ménagements délicats, d'ingénieuses transactions, d'adroites complaisances pour conserver à son compagnon quelque chose de son influence. Si décidément elle se sent trop à l'étroit dans les limites du texte pour rendre avec l'expression convenable, et à sa manière, le sentiment des paroles et les orner de ses mélismes, alors elle n'hésite plus à faire valoir tous ses droits; cependant, même dans ses exigences les plus rigoureuses, elle prend encore mille précautions afin de conserver la liaison des syllabes et de maintenir ainsi l'unité des mots, dont elle distend doucement les éléments sans jamais les séparer ni les briser.

§ 2. — Applications pratiques de cette indépendance.

395. — La prééminence de la musique se manifeste dans tous les chants grégoriens, syllabiques, mixtes ou mélismatiques. Comme il s'agit seulement, pour l'instant, de poser les principes, des exemples syllabiques suffiront pour les appuyer. Par la suite, on les verra se vérifier par leur application constante à toutes sortes de cantilènes romaines.

Les modifications apportées à l'allure naturelle des mots s'étendent à tous les ordres. Il y aura donc à constater

A. des modifications mélodiques,
B. — dynamiques,
C. — rythmiques,
D. — quantitatives.

A. *Modifications ou interversions mélodiques.*

396. — On rencontre fréquemment dans les mélodies grégoriennes des mots dont l'accent tonique est plus bas que la dernière syllabe :

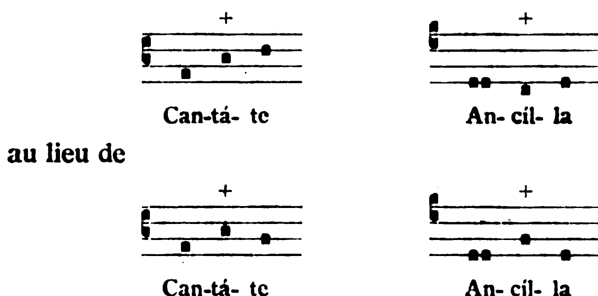


Fig. 137.

Cette modification dans l'allure mélodique des mots, nous l'appellerons *interversion* ou *renversement* mélodique (1).

397. — Ces sortes d'interversion se justifient par des raisons de phraséologie. Ainsi l'antienne *Cantáte Dómino*, dont le premier mot est noté ci-dessus, se poursuit ainsi :
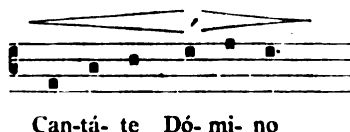


Fig. 138.

Qui ne voit la raison du renversement mélodique au mot *Cantáte?* Sa mélodie naturelle est sacrifiée à la mélodie de l'incise qui, d'un jet, s'élève jusqu'à l'accent principal de ce petit membre. Aussi bien, ces deux mots ainsi enlacés par la mélodie, par la dynamie, n'en forment en réalité qu'un seul : les adapta-

(1) Cette question des renversements mélodiques a déjà été traitée au chap. V. Nous y revenons ici brièvement pour étudier à la fois les modifications apportées à la physionomie naturelle des mots dans tous les ordres : mélodique, dynamique, quantitatif et rythmique.

tions verbales à ce type musical — elles sont nombreuses — le prouvent avec évidence :

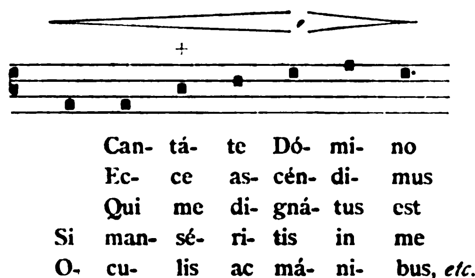


Fig. 139.

Nous aurons d'ailleurs à revenir sur cet exemple, pour en tirer plus loin d'autres enseignements.

398. — Une autre légère modification mélodique se remarque au mot *Dómino.* La forme naturelle est descendante, avec accent moyen sur la syllabe pénultième faible :
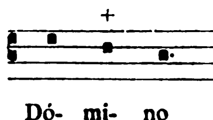


Fig. 140.

Or, dans l'exemple cité, cette syllabe se chante plus haut que l'accent aigu :
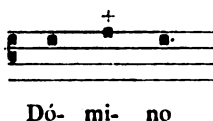


Fig. 141.

C'est encore l'entraînement phraséologique qui explique cette infraction à la loi ordinaire : la syllabe en question appartient à l'*arsis rythmique ;* la mélodie veut s'associer à cet élan en poursuivant l'élévation musicale jusqu'au moment où elle fléchira sur la syllabe de thésis *no.*

399. — Quant à l'exemple *Ancílla*, voici, en son entier, l'incise dont ce mot fait partie, et avec des adaptations qui en éclairent la valeur musicale :

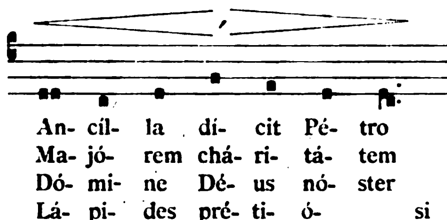


Fig. 142.

Sur les mots *ancílla* et *majórem* se fait un renversement *mélodique*, car la syllabe aiguë est chantée plus bas que les syllabes qui l'entourent. Mais il suffit d'être musicien pour sentir que la courbe musicale *ré do ré* n'est qu'une préparation à l'accent principal du membre, placé sur le mot *dícit*, ou à l'accent secondaire *cha* du mot *chàritátem* dans le second texte.

Il est d'ailleurs fort possible que cette mélodie ait été faite sur le type verbal *Lápides pretiósi* ou *Dómine Deus noster*, et alors tout est dans l'ordre.

Les exemples de ce genre pourraient être multipliés sans fin.

B. *Modifications dynamiques.*

400. — Un renversement *mélodique* entraîne parfois diverses modifications dans la *dynamie* naturelle des mots.

On peut les classer sous deux chefs :

1° affaiblissement de l'accent tonique,

2° renforcement d'accents secondaires ou même de syllabes atones.

Les exemples précédents vont encore nous servir.

1° *Affaiblissement de l'accent tonique.*

401. — Exemple : *Cantáte Dómino :*

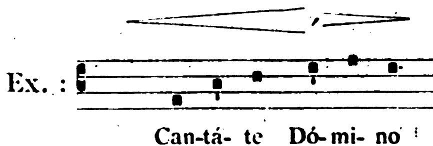


Fig. 143.

Si l'on analyse la dynamie du mot *Cantate* pris *isolément*, elle demeure ce qu'elle était dans la forme naturelle mélodique :

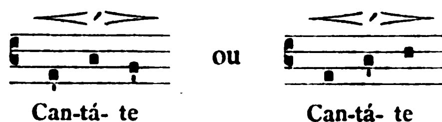


Fig. 144.

Mais si l'on place ce mot dans l'incise à laquelle il appartient, il se trouve aussitôt subordonné au mot *Dómino*. L'accent principal de cette incise se pose sur la syllabe *Do* de *Dómino;* l'accent du mot *Cantáte* s'affaiblit et passe au rang d'accent *secondaire :* il y a donc ici affaiblissement d'accent tonique (1).

Cette modification légère est une application particulière de la loi générale de dynamie qui demande ordinairement un accroissement d'énergie, d'activité, de force, dans les montées mélodiques. La force a, dans ces sortes de cas, une influence considérable pour synthétiser tous les éléments mélodiques, et il importe de ne pas la négliger (2).

402. — Exemple : *Ancílla dicit.*
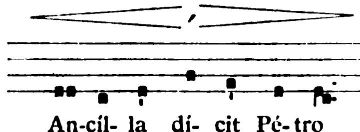


Fig. 145.

Il est facile d'appliquer ces notions au mot *ancílla* dont l'accent est affaibli plus encore que celui de *Cantáte*, par suite de sa position très inférieure dans l'ensemble mélodique. L'accent de *Pétro* est également affaibli, bien que dans une moindre proportion. En somme, entre ces trois accents doit exister une hiérarchie d'intensité qui se règle sur le mouvement même de la mélodie, et cette hiérarchie, qui existe dès que deux ou trois accents se succèdent, implique forcément l'affaiblissement de quelques-uns d'entre eux.

(1) 1er vol. 1re partie, nos 147, 148, 149, et aussi nos 96-103.
(2) *Ibid.*, nos 102-103.

2° *Renforcement d'accents secondaires ou même de syllabes naturellement atones.*

403. — Les mêmes exemples vont encore nous servir :

	1	2	3	4	5	6	7
a)		Can-	tá-	te	Dó-	mi-	no
b)		Ec-	*ce*	as-	cén-	di-	mus
c)	O-	cu-	*lis*	ac	má-	ni-	bus
d)	Si	man-	sé-	ri-	*tis*	in	me
e)		Gá-	*bri-*	el	An-	ge-	lus

Fig. 146.

L'exécution de l'exemple *a* est indiquée plus haut, pp. 286-287.

Sans aucun doute, cette formule *Cantáte Dómino* est le type verbal sur lequel a été composée cette mélodie : nous n'en voulons pour preuve que les nombreux textes d'antiennes accentuées de la même manière — 20 sur 28 — qui s'y adaptent avec exactitude.

Il y a pourtant des exceptions :

Des syllabes finales sont attribuées en *b* et en *c* à la note d'accent 3, et en *d* (ce qui est plus grave) à la note d'accent principal 5.

Il y a plus : dans l'exemple *e*, c'est une pénultième non accentuée qui est chantée sur une note d'accent; il faut remarquer cependant que cette antienne est de composition plus récente que les précédentes.

Comment exécuter ces incises? Nous y reviendrons plus loin. Mais, dès maintenant, on peut dire que ces diverses syllabes *atones* devront probablement se prêter à un léger renforcement en raison de leur rencontre avec une note habituellement forte, et surtout en raison de leur place dans la phrase et de leur fonction dans le grand rythme.

404.— L'autre incise mélodique *Ancilla*, déjà citée, donne lieu à des constatations analogues :

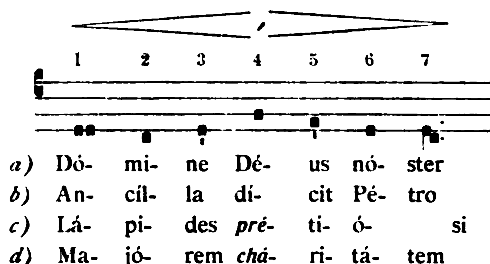


Fig. 147.

La note la plus élevée est le *fa* 4 ; elle est aussi la plus forte, car elle correspond dans les deux premiers exemples à un accent tonique. En *c* et en *d*, elle ne s'appuie que sur un accent secondaire. Si l'on veut conserver à l'incise mélodique sa forme intensive primitive — ce qui est bon, croyons-nous — il sera nécessaire de renforcer légèrement ces accents secondaires et de les élever au rang d'accents primaires, même au détriment des accents toniques qui se trouvent à la déposition de ces incises.

La mobilité de la place de l'accent dans toutes ces incises justifie merveilleusement ce que nous avons dit plus haut du caractère discret, tout relatif, de l'intensité de l'accent tonique latin. Qui ne voit que frapper matériellement et uniformément l'accent, où qu'il se trouve, serait bouleverser l'économie de la mélodie grégorienne ?

405. — Ces *affaiblissements* d'accents et ces *renforcements* de syllabes atones se présentent fréquemment, et avec une nécessité plus impérieuse, dans les chants plus ornés et mélismatiques.

406. — Il ne faut pas confondre ces sortes d'incises — *Cantáte*, *Ancilla*, — très arrêtées, très fermes dans leurs lignes mélodique et dynamique, avec un grand nombre d'autres, assez stables aussi musicalement, mais qui, au point de vue *intensité*, sont plus malléables et plus souples : elles s'abandonnent aux différents textes et se laissent informer par les accents toniques, en sorte que l'intensité passe d'une note à l'autre, d'un groupe à l'autre, selon les impressions dynamiques des paroles.

Un seul exemple de ce genre :
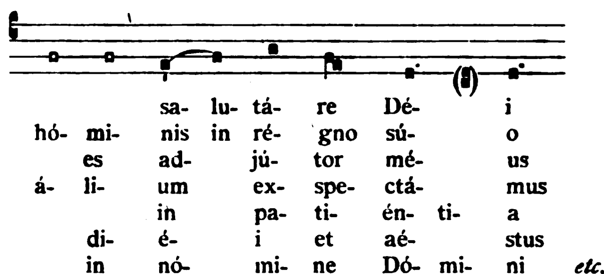


Fig. 148.

Nous reviendrons plus loin sur ce fait, et c'est alors que nous donnerons toutes les explications voulues.

C. *Modifications rythmiques.*

407. — Quelques indications suffiront.

La musique exerce son empire, non seulement sur la *mélodie* et la *dynamie* des mots, mais encore sur leur *rythme*, qu'elle modifie selon sa convenance.

Pris isolément, tout mot est *rythmé;* c'est sa condition naturelle. Dans le cours d'une phrase musicale, le mot perd souvent cette qualité pour devenir un *mot-temps*, c'est-à-dire qu'il n'a plus d'ictus rythmique sur sa dernière syllabe.

Ainsi dans la Communion du ve Dim. après Pâques :
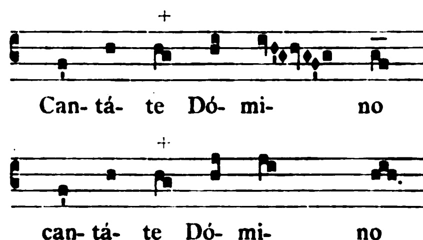


Fig. 149.

le mot *Cantáte* est deux fois traité en mot-rythme, parce que, deux fois, une *clivis* sur la dernière syllabe, longue, double, attire le touchement rythmique et laisse l'accent précédent au levé.

Au contraire dans l'incise si souvent citée, *Cantáte Dómino*, ce même mot est traité en mot-temps : l'ictus rythmique est reporté sur l'accent tonique :
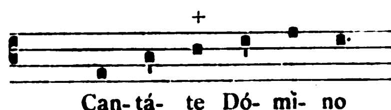


Fig. 150.

— Bien mieux : le rythme naturel des mots — *arsis* et
- peut être dans une incise, dans une phrase mélodique,
l'un complet renversement : un *élan méthodique* sera attri-
ıs difficulté, à une syllabe finale de mot, si la mélodie le
e, et une *thésis* à la syllabe tonique d'un mot spondaïque;
:
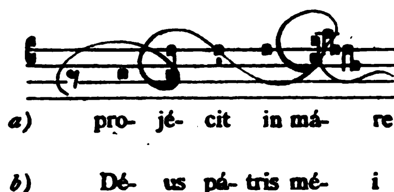


Fig. 151.

, la dernière syllabe du mot *Déus* est arsique parce qu'elle
ontact direct avec un groupe d'intonation *arsique;* et le
ris est entièrement thétique parce qu'il correspond à une
vidente de la mélodie. Notez qu'il s'agit ici d'un *type*
ıe à conserver (1).

— Ces faits de renversement rythmique se rencontrent très
, et on aura l'occasion d'en relever beaucoup par la suite.
moment, constatons simplement le fait; la raison sera
à l'article suivant sur l'enchaînement des mots.

D. *Modifications quantitatives.*

Extension mélodique des syllabes.

— Nous avons vu la *mélodie*, l'*intensité*, le *rythme* naturels
s se modifier sous l'influence de la musique.
maintenant que, sous cette même influence, ils vont
eur *quantité* naturelle.
ıe syllabe, on s'en souvient, vaut *un temps simple;* très
la mélodie grégorienne, en chargeant les syllabes de
s, leur attribuera 2, 4, 10, 20 temps et davantage;

ıs donnerons ci-dessous, dans un chapitre spécial sur la *Chironomie*,
. de distinguer par le geste ces différents cas.

l'élément mélodique envahit le mot et le transforme presque en musique pure.

En effet, toutes les syllabes des mots latins sont aptes à recevoir un développement mélodique; mais toutes ne possèdent pas au même degré cette aptitude; leur situation dans le mot les dispose plus ou moins à jouir de cette extension. On peut, croyons-nous, établir l'ordre suivant, dont la raison fondamentale est le degré d'attrait, de propension des syllabes latines à recevoir le touchement rythmique; ce touchement est en effet le lieu naturel du repos, de la prolongation et, par suite, du développement musical, s'il y a lieu.

411. — *Aptitude spéciale de certaines syllabes à recevoir une extension musicale.*

1° En premier lieu, la syllabe *finale* des mots rythmés, avec son penchant au repos, accueille avec plaisir la prolongation quantitative d'une vocalise (1).

2° Pour la même raison, les syllabes *intertoniques* qui suivent les accents secondaires reçoivent aussi, volontiers, une certaine extension.

On peut voir l'extension de ces deux sortes de syllabes pleinement réalisée dans les nombreux exemples cités au chapitre sur la brièveté de l'accent tonique (ch. V, art. II) : presque toutes les syllabes qui suivent les accents toniques ou secondaires sont chargées de groupes de notes. Un seul exemple :

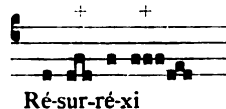


Fig. 152.

3° Vient ensuite la syllabe *accentuée;* son importance mélodique et dynamique attire facilement sur elle (2) les développements de la musique :

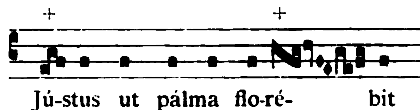


Fig. 153.

(1) Cf. *Paléog. Mus.*, t. VII, p. 208; t. III, pp. 20-30.
(2) » t. VII, p. 210; t. III, p. 30.

4° Puis l'accent *secondaire*, pour des raisons analogues, moins puissantes naturellement.

Il n'y a dans ces deux dernières affirmations aucune contradiction avec ce qui a été dit, au chapitre V, de l'élan, de la légèreté et même de la brièveté de l'accent aigu. La mélodie respecte ces qualités, très souvent elle les favorise en les mettant en relief, comme ci-dessus, exemple *Resurréxi*. Mais l'accent possède d'autres qualités : il n'est pas toujours privé d'ictus rythmique, et dans les mots dactyliques, c'est sur la syllabe accentuée que le touchement se pose naturellement. Qu'on veuille bien se reporter au tableau général, p. 256-257 :

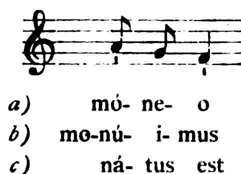


Fig. 154.

A ce touchement, joignez l'élévation mélodique, joignez l'intensité de l'accent, et vous aurez tout ce qu'il faut pour faire de cette syllabe un appui ferme, solide, capable de supporter les mélismes les plus longs et les plus variés. On peut en dire autant des cadences *spondaïques dactylisées*, par exemple, *nátus est*.

Au surplus, l'accent tonique des mots paroxytons est souvent dans le cours des incises — on le verra bientôt — marqué de l'ictus rythmique, et, en conséquence, tout disposé à supporter des mélismes.

Aussi bien, point n'est besoin à la mélodie d'une syllabe ferme pour y asseoir ses vocalises les plus capricieuses :

5° Les syllabes *pénultièmes* non accentuées semblent bien, par leur faiblesse même, les moins propres à se prêter aux développements ; et cependant, elles sont sans nombre celles qui sont ornées de luxuriants mélismes ! C'est que décidément la musique est bien la maîtresse, elle n'a pas de compte à rendre au texte, elle en fait ce qu'elle veut ; encore une fois : *Musica non subjacet...*

412. — En résumé, toutes ces modifications mélodiques, dynamiques, rythmiques, quantitatives, sont déterminées par des lois supérieures qui dominent le mot. Dans l'incise, dans la phrase, le mot n'est plus une entité parfaite, il n'est qu'un petit membre, et en conséquence, se trouve subordonné à la mélodie, à la dynamie, au rythme général de l'incise ou de la phrase.

C'est là maintenant que nous allons l'étudier.

ARTICLE 2. — ENCHAINEMENT DES MOTS ET UNITÉ DE L'INCISE. (1)

413. — Donc, en entrant dans le concert de l'incise ou de la période, le mot conserve souvent sa forme propre : parfois aussi il perd l'une ou l'autre de ses qualités; mais toujours les mots, à l'intérieur des membres, sont *enchaînés* les uns aux autres.

Qu'on ne soit pas surpris de nous entendre parler de l'*enchaînement* des mots : les *Méthodes* de chant grégorien traitent longuement de la *distinction* des mots ; elles mentionnent à peine, en passant, la nécessité de leur liaison. Avec les grands orateurs classiques de l'antiquité, nous pensons, au contraire, que pratiquement, dans l'intérieur des incises et des membres, *on doit veiller beaucoup plus attentivement à l'union des mots qu'à leur distinction.* Avec eux, nous croyons que sans cet enchaînement, sans cet emboîtement, il n'y a de rythme possible ni dans la poésie, ni dans la prose, ni dans la musique (2), ni, par suite, dans le nombre musical grégorien.

§ 1. — Lois générales de l'enchaînement des mots.

414. — Quintilien enseigne cet enchaînement dans la prose, et à ce propos emploie une formule très expressive. Il parle des mots qui s'encadrent et « se joignent, *jungantur*, dans la phrase, *sicut in structura saxorum*, à peu près comme les rangs de pierres dans un mur. Les pierres d'un rang sont croisées par celles des rangs qui sont immédiatement au-dessus ou au-dessous ». Ce commentaire est de l'abbé Le Batteux.

(1) Cf. *Paléog. Mus.* t. VII, pp. 249-258.

(2) Les maîtres religieux des XV[e] et XVI[e] siècles en fourniront plus loin des exemples nombreux.

D'après Quintilien, « la liaison, *junctura*, s'étend aux mots, aux incises, aux membres, aux périodes; car toutes ces parties ont leurs beautés et leurs défauts par rapport à la manière dont on les joint ensemble » (1).

415. — Comment la liaison des mots s'opérait-elle, et justifiait-elle la comparaison de Quintilien? D'une manière très simple. La facture rythmique des vers latins va nous le faire saisir.

Ici notre tâche est facile; nous n'avons qu'à citer les métriciens modernes. Nous en choisissons deux ou trois.

416. — « Des fins de mots, dit M. Plessis (2), ne doivent pas, en général, coïncider avec des fins de pieds, *sinon les pieds ne sont pas liés les uns aux autres*, et le vers devient comparable à une chaîne dont les anneaux seraient juxtaposés, au lieu d'être pris l'un dans l'autre. Au contraire, lorsque *les mots enjambent* d'un pied sur le suivant, le vers est indissoluble et la voix n'est pas tentée de se suspendre avant d'être parvenue jusqu'au bout. Comparez les deux vers suivants :

Mauvais : Sparsis | hastis | longis | campus | splendet et | horret.

enjambement

Bon : Urbs an-|tiqua fu-|it, Tyri-|i tenu-|ere co-|loni ».

417. — Mueller (3), après avoir cité ce même vers *Sparsis hastis* d'Ennius, et l'avoir déclaré mauvais, ajoute : « Pour que le vers ne s'en aille pas, pour ainsi dire, en morceaux, tous les pieds doivent, autant que possible, se rattacher les uns aux autres; ce qui se produit d'autant plus que l'étendue des pieds pris à part diffère des mots pris à part ».

(1) « *Junctura* sequitur; est in *verbis*, *incisis*, *membris*, *periodis;* omnia namque ista et virtutes et vitia in complexu habent » (QUINT. *Inst. orat.* IX.)

CICÉRON avait déjà dit : « Collocabuntur igitur verba, ut aut inter se quam aptissime cohaereant extrema cum primis eaque sint quam suavissimis vocibus, aut ut forma ipsa concinnitasque verborum conficiat orbem suum, aut ut comprehensio numerose et apte cadat... ». L'arrangement des mots consiste ou à *lier* « d'une manière aussi harmonieuse que possible (aptissime) » les dernières syllabes avec les suivantes, et à former les sons les plus agréables... etc. CICÉRON, *Or.* XLIV, 149 (Cf. BORNECQUE, *Les clausules métriques latines*, p. 31).

(2) F. PLESSIS, *Métrique*, p. 17, n° 24.

(3) MUELLER, *Métrique*, p. 54.

418. — Cette doctrine d'ailleurs n'est pas nouvelle, témoin ce texte emprunté à l'abbé Le Batteux (1770) : « Il y a deux parties à distinguer dans le corps du vers, les *mots* et les *pieds;* ces deux parties doivent être tellement combinées qu'elles se croisent mutuellement, à peu près comme les rangs de pierres dans un mur bien bâti, *ut in structura saxorum*.... La même chose se fait dans les vers par le croisement des mots avec les mètres; ainsi dans ce vers :

Luctan-|tes ven-|tos tem-|pesta-|tesque so-|noras

on voit les mètres *porter sur deux mots et enjamber* de l'un à l'autre, ce qui forme, dans les vers, une sorte de tresse qui entrelace les mots avec les rythmes et les rythmes avec les mots, qui les lie les uns par les autres et n'en fait presque qu'un seul mot : tellement que quand on récite bien un vers bien fait, on sent une sorte de marche cadencée, un scandement sourd, qui fait rouler ensemble la mesure et les paroles. Si on n'en sent pas assez l'effet dans l'exemple que nous avons cité, on le sentira mieux dans l'exemple du contraire :

Urbem | fortem | nuper | cepit | fortior | hostis.

» Ce vers est insoutenable, *parce qu'il tombe à chaque mot et qu'un pied n'est pas lié avec le suivant par le mot qui le porte, ni les mots par les pieds*. C'est sur cette théorie qu'a été fondée la loi des césures dans la poésie métrique; loi qu'on n'observe et qu'on ne néglige jamais sans qu'il en résulte des défauts ou des beautés musicales dans les vers (1) ».

419. — Nous n'avons rien à ajouter à ces textes si clairs sur l'enchaînement des mots-rythmes par les pieds-mesures, et sur l'enchaînement des pieds-mesures par les mots-rythmes. On nous permettra seulement de traduire ce qui vient d'être dit, par les métriciens, dans les termes employés jusqu'ici dans ce travail.

Pourquoi le vers *Sparsis hastis*... est-il mauvais? Parce que tous les mots sont employés *métriquement*, c'est-à-dire encadrés dans l'espace d'une mesure, et que pas un seul d'entre eux ne

(1) *Mémoire sur les Nombres poëtiques et oratoires*, p. 428.

l'est *rythmiquement;* parce que, dans ce vers, il n'y a que des *mesures* et pas un seul *rythme*, c'est-à-dire ni *arsis* (élan) ni *thésis* (repos, césure, coupe) enjambant d'une mesure sur l'autre. Tel est le vrai sens de cette règle de métrique ancienne : « *Des fins de mots ne doivent pas, en général, coïncider avec des fins de pieds* ».

420. — Mais ajoutons, avec Plessis (1), qu' « il ne faut pas entendre cette règle d'une manière absolue : à certaines places du vers, par exemple au cinquième pied dans l'hexamètre dactylique, rien n'est plus ordinaire ni plus légitime que de mettre un mot finissant avec la fin du pied :

al- | taria | fumant.

» Il suffit que, dans un vers un peu long, il n'y ait pas majorité de fins de mots coïncidant avec des fins de pieds. Ainsi un vers tel que celui-ci n'a rien de répréhensible :

Ipsius | ante ocu- | los in- | gens a | vertice | pontus ».

421. — On serait peut-être porté à croire que cet enjambement du mot sur les pieds-mesures *fu- | it* désorganise le mot pour organiser le vers; non, rien n'est plus conforme à la prononciation naturelle des mots que cet enjambement; et c'est même cette émission naturelle des mots qui force les métriciens, tout aveuglés qu'ils sont par les pieds-mesures — ils ne voient les vers qu'à travers les pieds, ils ne les scandent que par pieds — à tenir compte de cette loi rythmique supérieure : l'*enjambement* des mots sur les pieds-mesures, et la coupe ou césure. Ils ne peuvent l'éluder.

Rappelons-nous d'ailleurs l'enseignement des grammairiens qui, sans bien en comprendre l'importance, et par instinct plutôt que par intelligence, disaient que tout mot est formé par la réunion de deux éléments, une arsis et une thésis; ce qui donne :

fu- | it

et consacre la loi de l'enjambement.

(1) Plessis, *Op. cit.* p. 18, n° 25.

§ II. — Application de la loi de l'enchaînement des mots à la mélodie grégorienne.

422. — L'application de la loi de l'enchaînement des mots se fait tout naturellement dans le chant grégorien, et produit les mêmes résultats que dans la poésie.

Plusieurs causes intrinsèques concourent efficacement à cet enchaînement, et à l'unité de l'incise :

la première, et la principale, c'est, comme dans la poésie, l'*enjambement des mots-rythmes* sur les mesures ou temps composés;

la deuxième, c'est l'*enveloppement des mots-temps par le rythme;*

et enfin, c'est le jeu normal et synthétique de *la mélodie, de la quantité et de l'intensité*, inséparables de la ligne sonore, et tendant au même but : l'unité.

A. *Enjambement des mots-rythmes sur les mesures.*

423. — Cet enjambement se fait de deux manières :

a) liaison des temps composés entre eux par les mots-rythmes;

b) liaison des mots-rythmes à l'intérieur des temps composés.

424. — Quelques exemples :

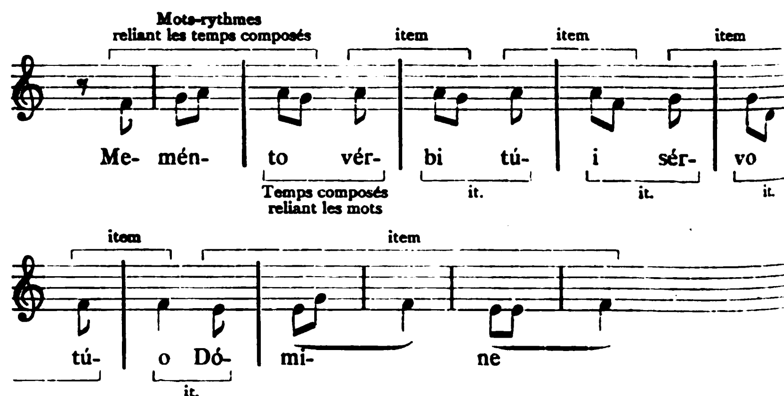


Fig. 155.

Chantez d'abord ce membre de phrase; pourquoi est-il si coulant, si lié, si agréable? Parce que tous les mots sont rythmés,

parce que tous chevauchent sur les mesures ou temps composés, et les relient entre elles ; et parce que les mots eux-mêmes sont reliés entre eux à l'intérieur des mesures.

La phrase est ainsi indissoluble, et la voix n'est pas tentée de s'arrêter avant d'être parvenue au bout.

Chantez au contraire la même incise, rythmée à la manière moderne, avec tous les temps forts ou accents au frappé, et vous aurez une phrase décousue, morcelée, incohérente, au moins pour les cinq mesures marquées d'un astérisque :
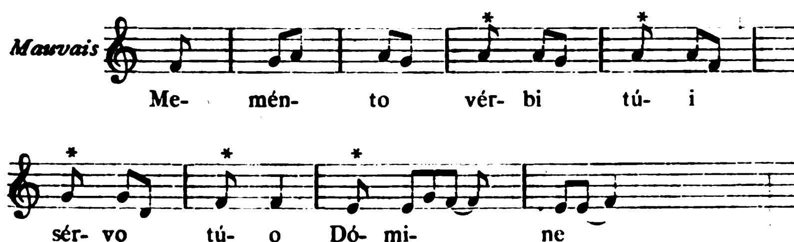


Fig. 156.

Parce que les mots ne sont pas liés les uns aux autres par le rythme, parce que cette phrase est comparable à une chaîne dont les anneaux — ici ce sont les mots-temps — sont juxtaposés au lieu d'être pris l'un dans l'autre par le rythme.

Qui ne sent, en chantant, que cette phrase tombe à chaque mot, et s'en va par morceaux ?

425. — Dans l'incise précédente, tous les mots, sauf le premier, commençaient par la syllabe tonique. Voici un nouvel exemple dans lequel le mot *justítiae* débute par une syllabe antétonique :

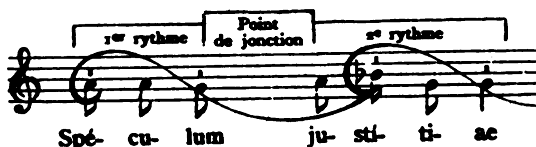
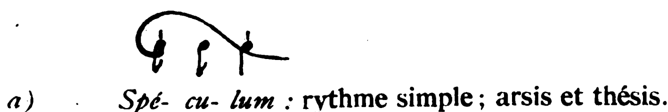


Fig. 157.

Comment s'opère la liaison de ces deux vocables ?

Ce petit membre, analysé mot par mot, donne deux rythmes très distincts :



a) *Spé- cu- lum :* rythme simple ; arsis et thésis.



b) ʼ *ju-sti- ti- ae :* rythme composé, deux arsis et une thésis.

Le second de ces rythmes est favorisé d'une syllabe antétonique *(ju)* qui est comme la pierre d'attente dont la saillie doit se relier, dans la phrase, avec ce qui précède, *ut in structura saxorum.* Et en effet l'analyse réelle de ce membre révèle deux *rythmes* simples :

Rythme membre	1er rythme simple	arsis : *spé- cu-*	= 1 temps composé binaire	2 temps composés binaires
		thésis : *lum ju-*	= » » »	
	2e rythme simple	arsis : *stiti-*	= » » »	id.
		thésis : *ae*	= » » »	

Le *point de jonction* de ces rythmes s'opère à l'extrémité des deux mots *(lum ju)*, l'un finissant, l'autre commençant, dans la pénombre thétique du deuxième temps composé qui relie entre elles les deux syllabes *lum ju.*

426. — La *mora vocis* qui se fait naturellement sentir sur la syllabe finale des mots, placée à la thésis, pourrait être prolongée, doublée même sur la syllabe *lum*, sans nuire à cette intime union des deux rythmes simples.

Si l'on chantait par exemple :

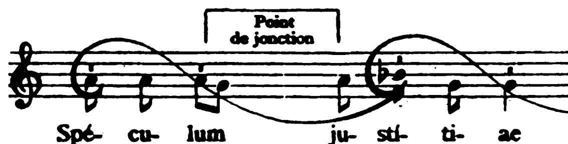


Fig. 158.

la thésis *lum ju* de binaire deviendrait ternaire ; mais la jonction des mots à l'intérieur des temps composés ne souffrirait aucun dommage.

427. — Voici quelques exemples où *tous* les mots sont rythmés et enjambent d'une mesure sur l'autre; la liaison des mots et l'unité de la pièce sont parfaites :

Ant.

Quod uni. Quod ú- ni * ex mí- ni-mis mé- is fe- cí-stis, mí- hi

fe- cí- stis, dí- cit Dó-mi- nus.

Comm.

Lux aetérna. Lux ae-tér- na lú- ce- at é- is Dó-mi- ne : * Cum

sán-ctis tú- is in ae-térnum quí- a pí- us es.

Fig. 159.

Telle est l'importance de l'enjambement des mots dans la mélodie grégorienne. Cependant il ne faut rien exagérer.

B. *Enveloppement des mots-temps par le rythme.*

428. — En poésie, a dit plus haut M. Plessis, « des fins de mots ne doivent pas *en général* coïncider avec des fins de pieds ».

De fait, pas plus dans la mélodie que dans les vers, il ne faut « entendre la règle de l'enjambement d'une manière absolue » (1). Assez souvent, dans le cours d'une phrase grégorienne, les mots peuvent et doivent être traités *métriquement*, comme mots-temps, c'est-à-dire que des fins de mots peuvent coïncider avec la dernière note d'un temps composé, comme ci-dessous le mot *Cantáte :*

Can- tá- te Dó- mi- no

Fig. 160.

(1) PLESSIS. *Métrique*, n° 25.

429. — « Dans un vers un peu long, a dit encore M. Plessis, il suffit qu'il n'y ait pas majorité de fins de mots coïncidant avec des fins de pieds ».

Une règle analogue peut-elle être formulée pour le chant grégorien? Nous en doutons; il est certain qu'en pratique le mélange des mots rythmés et des mots non-rythmés donne à la phrase une gracieuse variété. Voici un membre de trois mots: deux — *Sáncta Déi* — sont enfermés chacun dans l'espace d'une mesure binaire, le dernier seul est rythmé; tous les accents toniques correspondent aux touchements de chaque temps composé :

Sán- cta Dé- i Gé- ni- trix

Fig. 161.

Ce rythme très légitime prouve bien que des règles trop rigoureuses sur la proportion entre l'emploi *rythmique Dé- | us* ou *métrique | Déus |* des mots ne sont pas acceptables.

430. — Comment, dans ce dernier cas, c'est-à-dire sans enjambement, se produit l'enchaînement des mots?

Par le rythme : soit par l'action du rythme, simple ou composé, soit par l'action plus large du grand rythme de la phrase.

1° ENCHAINEMENT DES MOTS PAR LE RYTHME, SIMPLE OU COMPOSÉ.

431. — Cet enchaînement s'opère, non plus à *l'intérieur des temps composés*, comme dans *Spécu- | lum jus- | títiae*, mais à *l'intérieur du rythme* lui-même, qui, s'installant sur deux mots — l'arsis sur le premier, la thésis sur le second — établit entre eux une profonde intimité et les réunit dans *l'unité d'un même mouvement rythmique* :

Rythme simple reliant deux mots

Sán- cta Dé- i Gé- ni- trix

Fig. 162.

En voici l'analyse :

Rythme membre	1er rythme simple	*Sáncta* = arsis	1 temps composé binaire	4 temps simples
		Déi = thésis féminine	» » »	
	2e rythme simple	*Géni-* = arsis	» » »	id.
		trix = thésis masculine	» » z	

432. — Profitons de ce petit rythme simple — *Sáncta Déi* — pour constater ce que nous avons dit plus haut de l'indépendance de la mélodie dans ses rapports avec le texte.

Cette simple mélodie syllabique, adaptée aux deux mots *Sáncta Déi*, suffit pour modifier entièrement leur physionomie naturelle, au point de vue *a) rythmique, b) quantitatif, c) mélodique* et même *d) intensif.*

a) Rythmique. Considéré isolément, chacun de ces mots est un rythme élémentaire, avec ictus rythmique sur la dernière syllabe :



Fig. 163.

Or, dans notre membre, ces deux mots se transforment *chacun en un seul temps composé* binaire, le premier arsique, le second thétique.

b) La quantité, nous voulons dire le poids naturel des syllabes, n'est pas moins modifiée. L'émission normale des mots isolés assigne la longueur ou thésis à la dernière syllabe; or, ici, la thésis de ces mêmes mots disparaît dans le mouvement de la phrase; et même, la syllabe *cta*, bien loin d'être thésis, se trouve entraînée dans l'élan du temps arsique formé par le mot entier *Sáncta*. La syllabe *i* de *Déi* se trouve, elle, englobée dans le temps thétique *Déi*, sans porter toutefois le touchement thétique qui affecte uniquement la syllabe *Dé.*

Mais ces syllabes *cta, i*, ne conservent-elles pas néanmoins un léger ictus, une légère thésis rythmique?

Non, elles sont entièrement dépouillées du caractère propre à

l'ictus ou touchement *rythmique*, qui *toujours* est placé au début d'un temps composé. Elles avaient ce caractère dans leur rythme naturel de mot isolé : ici elles l'ont perdu.

c) La physionomie *mélodique* de ces deux mots est aussi complètement changée. L'accent de *Sáncta* a perdu son acuité : les deux syllabes se chantent à l'unisson. Le mot *Déi* est encore plus modifié : il est l'objet d'une *interversion mélodique*, son accent aigu étant chanté sur une note plus grave que la syllabe finale.

d) Enfin *l'intensité* naturelle de *Déi* est légèrement affaiblie par sa place à la thésis, et par la dépression mélodique de l'accent aigu.

433. — C'est ainsi que, malgré toutes ces modifications, ou plutôt grâce à elles, les deux mots *Sáncta Déi* se trouvent intimement unis dans *l'unité d'un même mouvement* rythmique, composé d'une arsis et d'une thésis binaires ; ils sont enveloppés dans un même rythme, et comme fondus dans une même unité.

434. — Un rythme composé produirait les mêmes résultats; on l'a déjà constaté dans l'incise :
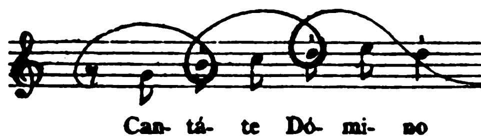


Fig. 164.

Inutile d'insister.

2° ENCHAÎNEMENT DES RYTHMES SIMPLES PAR LE GRAND RYTHME DE LA PHRASE.

435. — Entre deux rythmes simples juxtaposés, comment s'opèrent l'enchaînement des mots et l'unité de l'incise?

Dans notre exemple *Sáncta Déi Génitrix*, les deux premiers mots sont reliés, nous l'avons vu, par leur place à l'arsis et à la thésis d'un rythme simple. Comment maintenant s'enchaîne à ce qui précède le mot *Génitrix*, qui, à lui seul, forme un rythme simple très distinct?
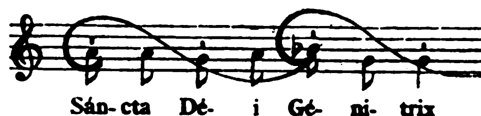


Fig. 165.

Ces deux rythmes semblent purement juxtaposés, car il n'y a entre eux ni enjambement syllabique, ni jonction par le rythme.

La réponse à cette question appartient plutôt au chapitre XI, où il sera traité de l'union des incises et des membres entre eux. Cette incise si courte contient cependant deux petits membres, deux rythmes *qui s'appellent, se répondent l'un l'autre;* elle présente dès lors, en raccourci, l'application d'une loi générale de grand rythme. Mieux vaut donc attendre pour en parler amplement.

436. — Cependant une réponse sommaire peut être donnée tout de suite. La liaison entre ces deux rythmes s'opère :

a) par le sens *littéraire*, qui s'achève avec le mot *Génitrix ;*

b) par le sens *mélodique*, qui se complète sur le même mot;

c) par le sens *intensif*, qui s'en va croissant jusqu'à l'accent principal situé sur *Génitrix;*

d) et enfin par les deux rythmes qui se répondent l'un l'autre.

437. — On peut ajouter qu'à la base de cette grande construction rythmique persiste, invisible mais réel, le rythme élémentaire qui a servi à fixer les ictus et en relie tous les mots. Le mot *Déi*, formant une cadence féminine, avec finale au levé, appelle une suite; et ainsi le mot *Génitrix* est enchaîné à ce qui précède par les simples lois du rythme naturel. Cette analyse par rythmes élémentaires doit *pratiquement* disparaître dans l'exécution. Elle n'en est pas moins réelle :

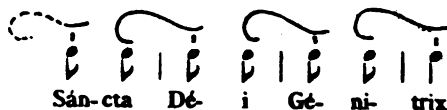


Fig. 166.

438. — *L'enjambement des mots-rythmes* sur les mesures et *l'enveloppement des mots par le rythme* sont les deux procédés intrinsèques les plus efficaces de l'enchaînement des mots et de

l'unité de l'incise; ils nous font pénétrer dans les rouages les plus intimes de son organisme et en révèlent les secrets.

Cependant, tout bien considéré, le plus important des deux est l'enjambement : *rythmer un mot* est, sans contredit, la tendance première de tout chantre avisé; ainsi faut-il préférer ce moyen toutes les fois que le contexte oratoire ou musical n'indique pas de le délaisser. La suite de nos études éclairera cette préférence et en donnera les raisons.

Ce qui est certain, c'est que l'absence d'enjambement des mots ne peut être que momentanée dans le cours d'une mélodie, syllabique ou mixte, et que toujours un *mot rythmé* doit terminer le membre ou la phrase.

C. *Action synthétique de la mélodie, de la quantité et de l'intensité.*

439. — Les deux procédés que nous venons d'examiner se rattachent *au rythme;* mais il en est d'autres, intrinsèques aussi, qui conduisent à l'unité de l'incise, ceux-là mêmes qui, avec le rythme, ont déjà procuré l'unité du mot : la *quantité*, la *mélodie*, la *dynamie.* Toute l'industrie de ces agents s'applique à agglutiner entre eux les divers éléments de l'incise — sons, durée, force, mouvements rythmiques — et, puisqu'il s'agit de musique avec paroles, *à enchaîner les mots les uns aux autres.* Chacun opère selon sa nature et son mode d'action; mais tous tendent au même but : l'unité du membre, l'unité de la phrase.

440. — La *mélodie*, unie à la *quantité*, travaille à cette synthèse par la succession logique des sons montants et descendants, les uns brefs, les autres longs, tous harmonieusement disposés et proportionnés, de manière à exprimer une pensée, un sens musical, donnant un sentiment d'ordre, d'unité et de beauté.

441. — La *dynamie*, compagne inséparable de la mélodie, projette sur toute l'étendue de l'incise et de la phrase et sur ses moindres éléments, la lumière et les ombres, délicatement ondés, de ses *crescendos* et *decrescendos*, et les fond également dans l'unité de ses mille nuances.

Comme il y a, dans chaque mot, une syllabe maîtresse plus *aiguë*, plus *intense*, plus *arsique*, qui reçoit l'accent tonique et groupe

autour d'elle, sous sa domination, toutes les autres syllabes : *anima vocis;* de même il y a, dans chaque membre, une note, un *temps composé* à la fois plus *aigu*, plus *intense*, plus *lancé* que tous les autres. C'est ce temps composé qui contient *l'accent principal* du membre; de ce sommet à triple base, il domine toute l'incise, et les autres accents lui sont subordonnés. Il est l'âme de l'incise, et répand sur celle-ci sa vivifiante influence : *anima incisi.*

442. — D'après ce que nous venons de dire, la place de cet *accent principal* se trouve souvent sur *l'ictus du temps composé le plus élevé.*

Ainsi dans l'exemple :
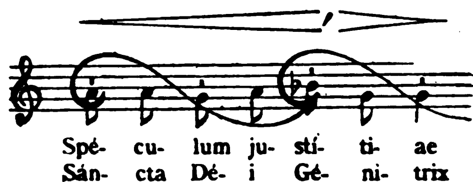


Fig. 167.

L'accent principal du membre se trouve sur le *si* ♭, syllabe *stí;* sur cette syllabe le *crescendo* atteint son maximum d'intensité. Le membre de phrase se trouve ainsi complètement constitué dans son unité, et il est impossible d'en concevoir autrement le rythme.

443. — La mélodie a tout pouvoir pour renverser ce mouvement intensif. Ainsi la cantilène suivante :
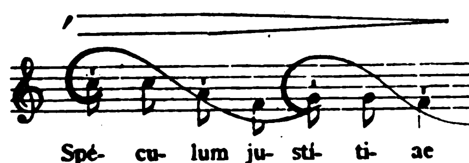


Fig. 168.

demande *l'accent principal* sur la première note et la première syllabe : cette place est déterminée par la nouvelle forme mélodique.

Tels sont les moyens intrinsèques dont dispose la mélodie grégorienne pour réaliser l'unité des incises.

CHAPITRE VIII.

L'INCISE (Suite).

LES INCISES SYLLABIQUES.

444. — L'application des principes rythmiques exposés au chapitre précédent n'est pas toujours, il faut bien le dire, aussi simple qu'elle le paraît d'après les exemples cités. Jusqu'ici, les ictus rythmiques se sont posés, pour ainsi dire, d'eux-mêmes sur les syllabes et les notes convenables; les arsis et les thésis sont venues tout naturellement réunir et vivifier ces premiers éléments.

La mélodie grégorienne présente des cas plus difficiles et plus compliqués : le contact, la rencontre des mots entre eux, leur alliance avec la mélodie suscitent différents conflits qu'il est nécessaire d'exposer et de régler conformément aux lois de la vraie et de l'antique beauté.

L'emploi de la chironomie ne va pas non plus sans offrir des embarras; il faudra faire connaître ces cas douteux, et en donner des solutions aussi précises que possible.

445. — *a) La rencontre des mots.* — On sait que les mots aiment à être *rythmés*. Ainsi ces deux mots :

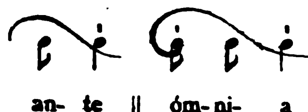


Fig. 169.

considérés *isolément,* sont rythmés sans difficulté. Mais si on les rassemble pour en faire une incise, un conflit s'élève aussitôt : deux ictus rythmiques se suivent immédiatement. L'un d'eux doit succomber. Lequel?

ın rythme les mots :

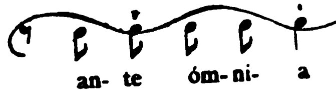


Fig. 170.

ıier ictus du dactyle tombe.

ın adopte cette autre marche :



Fig. 171.

ctus final du spondée *ante* qui s'évanouit.

leux rythmes sont recevables en soi : il faut cependant Voilà un premier genre de conflit.

— *b) La forme mélodique* en fait surgir d'autres : elle des appuis rythmiques là où le mot, pris isolément, n'en it pas.

— *c) De simples notes modales* peuvent également réclamer uí au détriment du rythme naturel du mot : encore un une lutte d'influence, entre la modalité et le mot.

— Presque chacun de ces conflits demande une solution ıière, ce qui ne permet guère d'établir des règles générales. ıriété est telle qu'on ne peut songer à les aborder tous dans rage ; une sorte de revue rapide des principales difficultés urs solutions doit suffire (1). On comprendra vite que pour rythme avec chance de certitude, une science d'ensemble, : profonde, de la mélodie grégorienne, de sa construction, divers types et formules est absolument nécessaire dans ltitude de cas.

ICLE 1. — LES CADENCES SYLLABIQUES SPONDAÏQUES.

— Avant d'aborder l'étude détaillée des incises, il convient :r une question d'ordre général qui se présente fréquem- elle des *cadences spondaïques* ou *paroxytones*.[1]

ır avoir une idée de leur complexité, on peut lire le travail détaillé, ıns la *Paléographie musicale*, t. x, sur le *Credo I* de l'édition vaticane, produit depuis sous forme de *Monographie*, n° III (Desclée, Tournai).

Faut-il, oui ou non, dans ces sortes de cadences, élargir et doubler la note d'accent?

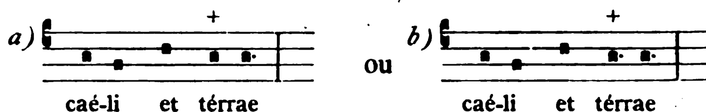


Fig. 172.

La solution de cette question est très importante; car d'elle dépend le rythme du membre tout entier, s'il est syllabique. Or une étude très attentive de la *mélodie* et des *manuscrits* nous porte à suivre les règles suivantes.

450. — Parmi les indications qui déterminent l'interprétation de ces cadences, l'une des plus influentes est sans contredit *la forme mélodique* qui y est adaptée : c'est sur la variété même de ces formes que nous établissons notre enseignement.

On doit en distinguer trois principales :

1re Forme : cadences spondaïques *à l'unisson ;*

2e Forme : — — *descendantes ;*

3e Forme : — — *montantes.*

D'où trois paragraphes.

§ 1. — Première forme : cadences spondaïques redondantes ou à l'unisson.

On les range en deux classes.

451. — Première classe. — *Marche mélodique descendante*, c'est-à-dire que la mélodie arrive aux deux dernières notes à l'unisson par une marche descendante :

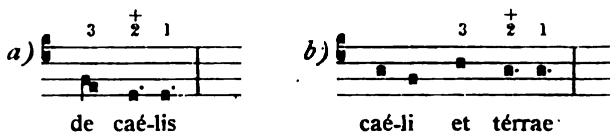


Fig. 173.

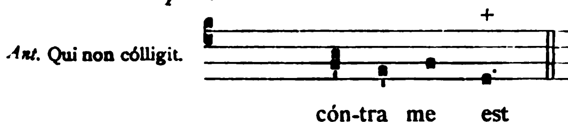
Il suffit, pour ranger une cadence dans cette première classe, que la note précédant la syllabe accentuée soit, comme dans l'exemple *b 3*, plus élevée que les deux dernières notes à l'unisson.

Le doublement de l'accent est toujours obligatoire *à la fin des phrases*, dans les cadences de ce genre; il l'est moins à la fin des membres.

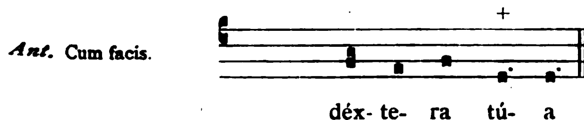
452. — Nous avons été amenés à cette conclusion par la considération suivante, basée sur un très grand nombre de faits :

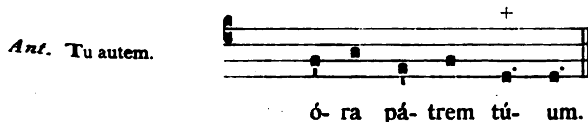
Ces cadences ne sont, en général, que des formes musicales *redondantes* de cadences *simples*, dont la dernière note exige toujours un ictus final de repos et, par suite, un allongement notable.
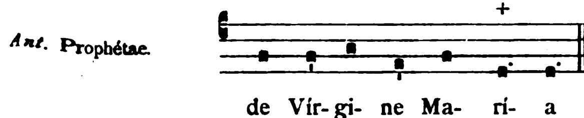
Cadence simple :



Cadences spondaïques ou redondantes :







etc., etc.

Fig. 174.

L'adjonction de la note finale ne modifie en rien, selon nous, la disposition première de la clausule *simple ;* elle lui donne seulement, en la développant, un caractère plus noble; la chute en est plus ample et plus grave; et on favorise ce résultat en doublant la note d'accent.

453. — Les mêmes faits de *redondance* se rencontrent dans les chants plus ornés, avec cette différence que la note finale *2* de la cadence *simple* est développée dans la cadence redondante au moyen d'un mélisme plus ou moins long.

Cadences simples :

Intr. Venite adorémus.

Dé- us nó- ster

Intr. Véni.

et o- stén- de nó- bis

Cadences redondantes :

Intr. T. P.

al- le- lú- ia

Intr. Dóminus fortitúdo.

sa- lu- tá- ri- um

Fig. 175.

C'est précisément cette note d'accent, si développée ici, que nous proposons de doubler dans les cadences syllabiques. Rien de plus logique, nous semble-t-il.

454. — Nous avons dit ci-dessus que le doublement, obligatoire aux fins de phrase, ne l'est pas toujours aux *membres* de phrase. Ces apparentes contradictions sont fréquentes en art, et surtout en art mélodique. Ainsi, dans les exemples suivants :

Ant. Ré- ges tér- rae
» Cir- cum- dán- tes
» Ec- ce Dé- us

Fig. 176.

il est bien difficile de doubler la note d'accent; la légèreté, la délicatesse de cette petite incise ne le permet guère. Ce n'est

plus une vraie cadence, mais une simple intonation qui demande une suite immédiate.

On trouvera dans l'Antiphonaire, à certains *membres* de phrase, la note d'accent non doublée pour alléger le chant; mais on peut très bien, si l'on veut, la doubler.

455. — DEUXIÈME CLASSE. — *Marche mélodique montante :* une ou plusieurs notes graves précèdent les dernières notes à l'unisson :
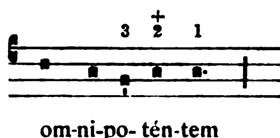


Fig. 177.

Il est difficile de donner une règle qui s'applique à tous les cas :

a) en général, le doublement de l'accent n'est pas utile;

b) ordinairement il est prohibé;

c) quelquefois il est libre;

d) d'autres fois, plus rarement, il est nécessaire.

C'est le contexte musical et le goût qui décident de l'emploi ou du rejet du doublement; l'étude de chaque cas en particulier est donc absolument requise. Pratiquement, on peut s'en tenir aux indications des livres rythmés.

§ II. — Deuxième forme : cadences spondaïques descendantes.

Trois classes à distinguer.

456. — PREMIÈRE CLASSE. — La note d'accent *2 (nó)* est plus élevée que la dernière, et à l'unisson avec la précédente *3 (us)*; l'accent *peut* être doublé :

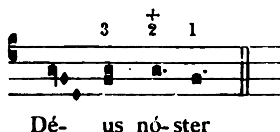


Fig. 178.

457. — DEUXIÈME CLASSE. — La note d'accent *2* est plus élevée que les deux notes avoisinantes *3* et *1* :

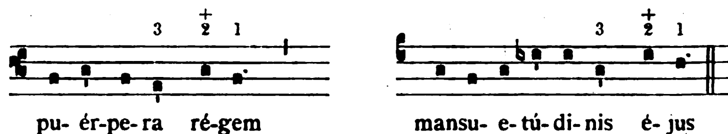


Fig. 179.

Dans ce cas, l'antépénultième ne doit être doublée ni aux cadences de membres, ni aux cadences de phrases.

458. — TROISIÈME CLASSE. — La note d'accent *2* est plus élevée que la dernière note *1*, mais plus grave que la précédente *3*.

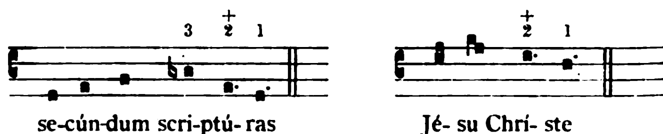


Fig. 180.

Pour les cadences des phrases, on peut doubler; pour les membres, il y a plus de liberté : le recours au contexte musical est toujours imposé, c'est lui qui décide.

§ III. — Troisième forme : cadences spondaïques montantes.

459. — Elles sont assez rares dans le vrai chant grégorien. Inutile d'entrer dans les détails. En voici quelques-unes :
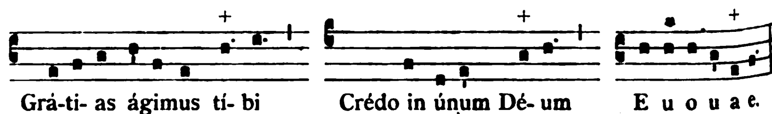


Fig. 181.

Il est nécessaire d'étudier chaque cas en particulier.

460. — On ne saurait être trop large, du reste, dans la codification de ces règles et dans leur application. Il faut dire encore qu'un mouvement d'exécution rapide des pièces musicales peut modifier, dans la pratique, telle ou telle de ces règles. Cependant d'une manière générale, elles aideront à comprendre les décisions rythmiques qui seront prises au cours de l'étude qui va suivre sur les différentes incises.

Revenons maintenant à ces incises, et aux difficultés rythmiques ou chironomiques qu'elles présentent. Nous commençons par les *mélodies syllabiques*, auxquelles nous consacrons le présent chapitre, réservant pour les deux chapitres suivants les incises ornées et les incises mi-ornées et mi-syllabiques.

ARTICLE 2. — MOTS-RYTHMES.

461. — Cet article comprendra trois paragraphes :

§ I. — Suite de mots *spondaïques, tous rythmés*. Tableau A.

§ II. — Suite de mots *dactyliques, tous rythmés*. Tableau B.

§ III. — Mélange de mots *spondaïques et dactyliques, tous rythmés*. Tableau C.

§ I. — Suite de mots spondaïques tous rythmés.

Tableau A.

1) *Ant.* Nolíte sollíciti.

scit e- nim Pá- ter vé- ster cae- lé- stis.

2) *Ant.* Iste sanctus.

fun- dá- tus e- nim é- rat.

3) *Ant.* Damásci.

et sic e- vá- si má- nus é- jus...

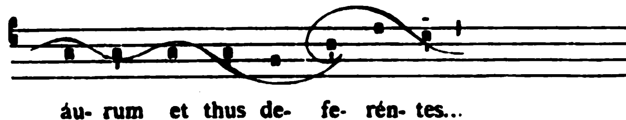
4) *Ant.* Cum vénerit.

quem é- go mít- tam vó- bis,
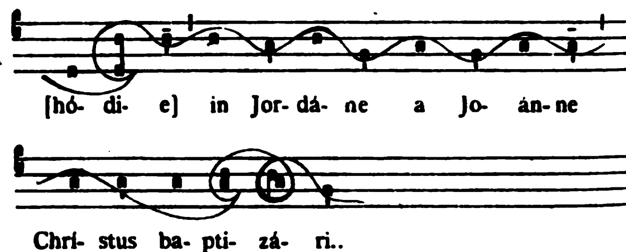
5) *Ant.* Super sólium.

et su- per régnum é- jus se- dé- bit...

6) *Ant.* Omnes de Saba



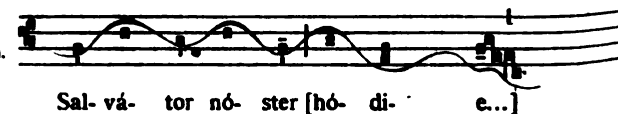
7) *Ant.* Tribus miráculis



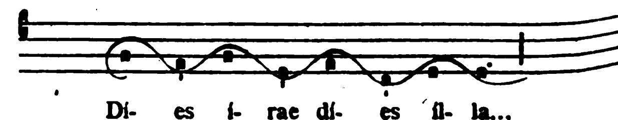
8) *Ant.* Quod autem.



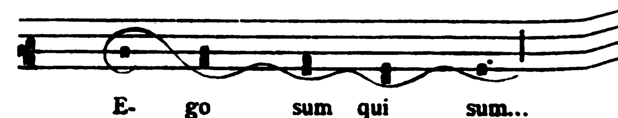
9) *Ant.* Ante lucíferum.



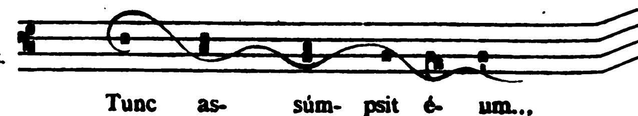
10) *Sequentia.* Dies irae.



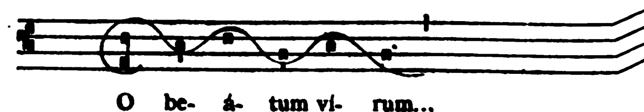
11) *Ant.* Ego sum.



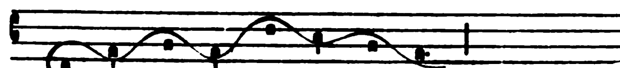
12) *Ant.* Tunc assúmpsit.



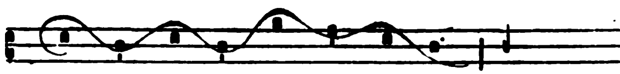
13) *Ant.* O beátum.



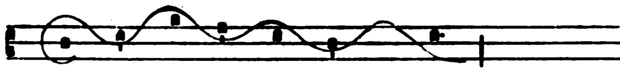
Sequentia.
Lauda Sion



Láu- da Sí- on Sal- va- tó- rem..
Quantum pó- tes tan- tum áu- de...



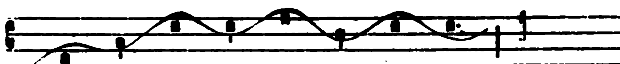
Quód non cá- pis quód non ví- des,



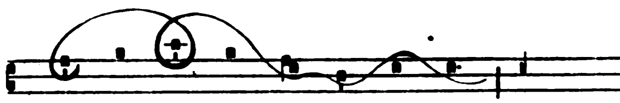
a- ni- mó- sa fír- mat fí- des...



Ec- ce pá- nis An- ge- ló- rum,
In fi- gú- ris praesi- gná- tur,



Fá- ctus cí- bus vi- a- tó- rum
Cum I- sa- ac im- mo- lá- tur :



Ve- re pá- nis fi- li- ó- rum,
A- gnus Pá- schae de- pu- tá- tur,



Non mit- tén- dus cá- ni- bus.
Dá- tur mán-na pá- tri- bus.

Fig. 182.

462. — Deux questions se posent à propos de ce tableau :

1° Quelle est la place des *touchements* rythmiques?

2° Quelle est la *chironomie* qui reproduira avec le plus de rfection la marche mélodique et rythmique de ces incises?
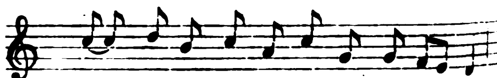
A la première question la réponse est facile : l'application de la loi d'enjambement, expliquée plus haut, se fait naturellement dans toutes les incises, et ce n'est pas ici que se présentent les difficultés annoncées.

On va le voir à l'instant.
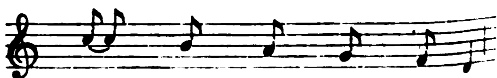
463. — Soit le premier exemple : *Scit enim.*

1° *Rythme élémentaire.* — Les accents toniques se placent tous au levé des temps binaires, sauf celui du mot *caeléstis* qui n'est pas syllabique ; les touchements coïncident tous avec les syllabes finales ; mélodie et rythme se moulent sur les paroles, et l'incise entière se déroule, harmonieuse, avec une aisance parfaite.
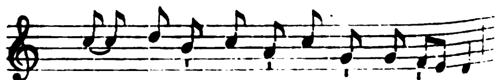
Un vrai musicien ne saurait se soustraire à son charme ; qu'on lui propose ce même dessin mélodique, pur, sans aucune indication *rythmique :*
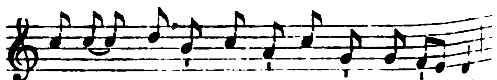


Instinctivement et sans hésitation, il reconnaîtra pour notes fondamentales de la marche mélodique, rythmique et harmonique, les suivantes :



et rythmera :
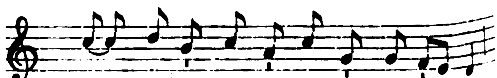




Si, à cette mélodie, il veut adapter *des paroles françaises*, il chantera : Je viens se- lon l'u-sage antique et solennel

Si des *paroles italiennes :* Per mé si vá nel- lá cit- tá do- lén- te

Si des *paroles anglaises :* Ah Hurráh, hurráh, the bread arrives today



Si des *paroles latines :* scit é- nim Pá- ter vé- ster cae-lé- stis

Fig. 183.

Dans toutes ces langues, le rythme est identiquement le même ; dans toutes se trouvent réalisés :

a) l'enchaînement des mesures par l'enjambement des mots

b) et l'enchaînement des mots dans les mesures.

464. — Ces adaptations identiques ne se diversifient que par la place de l'*intensité;* et encore, la règle générale d'application est-elle la même : l'*intensité* doit dans tous ces idiomes coïncider avec l'*accent du mot* :

en français, elle coïncidera avec la *dernière syllabe;*

en latin, avec la *pénultième;*

en italien, en anglais et dans certaines autres langues, elle sera *variable*, selon que le mot a son accent sur l'ultième syllabe ou la pénultième.

Rien ne prouve mieux que l'ordre *intensif*, en rythmique, est secondaire.

Rien ne prouve mieux aussi que la loi suprême du rythme, lorsqu'il s'agit de réunir paroles et musique, n'est pas d'associer deux intensités : l'intensité verbale réelle d'une part, l'intensité prétendue du frappé musical, de l'autre; mais bien de conjuguer, de fondre, autant qu'il est possible, dans un unique mouvement, le *rythme* des mots et le *rythme* de la mélodie.

465. — Ne formulez donc pas cette règle générale et moderne :

« Les *notes fortes* de la mesure doivent coïncider avec les *syllabes fortes* ou accentuées des mots »;

Mais dites, puisqu'il s'agit de rythme :

« Les syllabes d'*élan* des mots doivent coïncider avec les notes d'*élan* de la mélodie, et les syllabes de *pose* et de *repos* avec les notes de *pose* et de *repos* de la mélodie ».

Naturelle, universelle, immuable, applicable à toutes les langues, cette règle suffit, elle s'impose, parce que seule elle peut assurer une adaptation parfaite, adéquate des paroles et de la musique.

466. — Ce qu'il importe donc de savoir, ce sont les *propriétés rythmiques* des syllabes s'il s'agit de simples mots, et celles des mots s'il s'agit d'incises, et non leurs *qualités intensives.*

La loi de la *force* n'intervient en rien dans la fixation du mouvement rythmique proprement dit :

elle est accessoire au rythme,

elle est variable, régionale, en ce sens qu'elle change avec chaque idiome.

En *latin*, la force est à l'élan, la faiblesse au repos; en *français*, généralement la force est au repos, la faiblesse à l'élan.

467. — Entre ces deux lois, loi rythmique et loi intensive, ne règne aucun antagonisme; elles se fusionnent au contraire à merveille. La loi rythmique domine tout, il est vrai, et règle tout; mais elle laisse intacte, à chaque langue, sa propre organisation intensive et les beautés particulières qui en résultent.

Cette règle générale, d'ailleurs, n'est point violée, lorsque, dans une incise, tous les mots ne sont pas rythmés; l'incise, en effet, n'est qu'un long mot, qui en suit les lois.

Elle s'applique aussi aux chants mixtes comme aux cantilènes mélismatiques les plus ornées.

Ainsi se trouve justifiée l'ordonnance rythmique attribuée à tous les exemples du tableau A, et faite la réponse à la première question.

468. — 2° *Chironomie.* — Il faut en venir maintenant à la deuxième question, relative à la *chironomie* de l'incise *Scit enim* et de toutes les incises du même type. Ici se présente une difficulté.

Quelle est la chironomie la plus parfaite pour ces incises?

On sait quelle liberté notre enseignement laisse au chef de chœur sur ce point : ses gestes doivent avant tout s'adapter aux dispositions de ses chanteurs, à leur valeur, à leur éducation musicale (1). Néanmoins, il reste toujours vrai de dire que la meilleure chironomie est, de soi, *celle qui reproduit avec le plus de vérité, le plus de perfection, la marche mélodique et rythmique de la cantilène;* et, bien certainement, *la chironomie phraséologique* est celle qui répond le mieux à cet idéal.

Or les incises de notre tableau A se prêtent admirablement à cette chironomie. Reportez-vous à l'incise première de ce tableau:

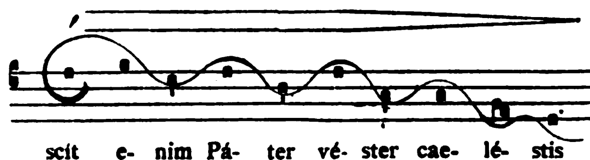


Fig. 184.

Ici disparaissent les mouvements successifs et alternatifs d'*arsis* et de *thésis* composées, si justement d'ailleurs adaptés à d'autres phrases; ils font place à un mouvement, à un rythme unique qui,

(1) Cf. *Nombre Musical Grégorien*, t. I, p. 106-107.

après une large et forte arsis, descend graduellement, par une suite d'ondulations décroissantes, jusqu'à la dernière syllabe et s'y repose doucement. Cette unique et majestueuse vague ondulante retrace, dans leurs réalités parfaites et artistiques, l'unité mélodique et l'unité rythmique de cette large et ample retombée.

469. — Le résultat de cette ordonnance est idéal : tous les mots ont leur touchement rythmique sur la dernière syllabe, tous sont enchaînés l'un à l'autre dans la grande unité de la phrase : le rythme est svelte, dégagé, délié, spirituel ; la grâce en est encore relevée par la délicate intensité qui caresse chaque syllabe accentuée, au levé de chaque temps binaire ; car, remarquez-le bien, dans cette incise l'*accent tonique* n'est nullement sacrifié ; aigu et fort, il a son rôle, rôle important, quoique secondaire au point de vue *strictement rythmique ;* rôle d'achèvement, de perfectionnement, d'*animation (anima vocis)* : il colore d'un doux éclat intensif les sommets des mots et répand ainsi lumière et vie sur l'ensemble de ce rythme, de cette cantilène.

Un tel rythme porte en soi la certitude de sa vérité, et doit forcer l'adhésion de tous les artistes.

470. — Nous ne résistons pas au plaisir de présenter cette incise dans son milieu mélodique ; elle appartient à l'ant. *Nolíte sollíciti esse*, l'une des plus belles de l'Antiphonaire :
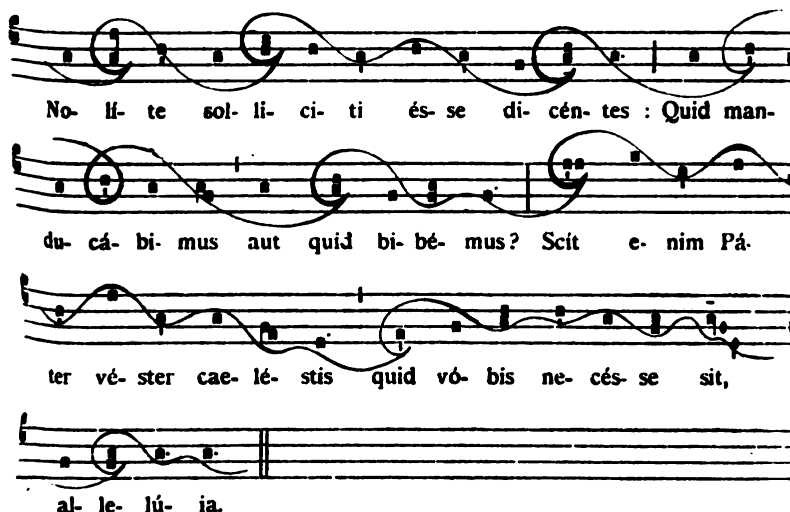


Fig. 185.

Après ces explications, il est facile de se rendre compte par soi-même des rythmes et de la chironomie indiqués dans les exemples 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 du tableau A.

471. — Avant de passer aux incises suivantes, voici quelques exemples comprenant quelques mots *dactyliques*, que nous reproduisons ici pour montrer la ressemblance de ces incises avec le type *Scit enim* :

Type.

Scit e- nim Pá- ter vé- ster cae- lé- stis

Ant. Omnes natiónes.

por- tán- tes mú- ne- ra sú- a, al- le- lú- ia.

Ant. Ecce ascéndimus.

Je- ro- só- ly- mam et Fí- li- us hó- mi- nis

Ant. Illúmina.

et dí- ri- ge pé- des nó- stros in...

Ant. Zelus domus.

ex-pro- brán- ti- um tí- bi...

Fig. 186.

C'est bien en effet le même dessin mélodique descendant, moins développé et avec quelques variantes. Les notes supérieures ne correspondent pas toujours aux accents toniques; néanmoins les notes ictiques doivent généralement demeurer les mêmes, et le rythme ne peut recevoir que les modifications nécessitées par les paroles. Une croix marque les exceptions *intensives* à la règle générale.

72. — Enfin l'on peut, sans aucune témérité, constater la ıe marche mélodique dans des pièces plus ornées. Il suffira ı indiquer quelques-unes :

Ant. 'ide Dñe.

quó- ni- am e- ré- ctus est in- i- mí- cus mé- us.

Ant. ıdavérunt.

in-vo- cá- bo nó-men tú- um, Dó-mi- ne Dé- us.

Ant. érunt impii.

quóniam con-trá- ri- us est o- pé- ri- bus nó-stris.

ıt. Veníte.

al- le- lú- ia.

Off. mmíttet.

in cir-cú- i- tu

›

et vi- dé- te

›

suávis est Dó- mi- nus.

Off. nstítues eos.

su- per ó- mnem tér- ram
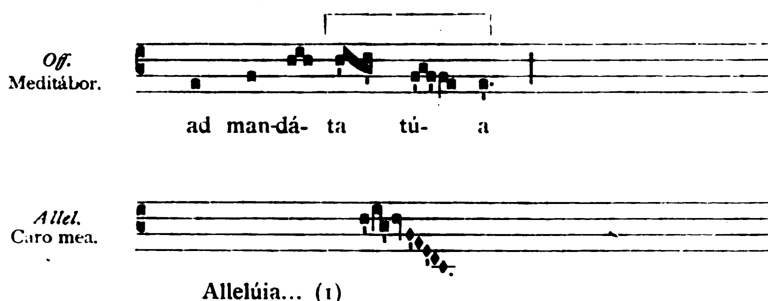


Fig. 187.

473. — Un mot seulement sur les incises 9, 10, 11, 12, 13.

Cette même marche mélodique que nous venons d'étudier se retrouve fréquemment dans le IIe mode, à une quinte plus bas, plus ou moins complète, mais toujours reconnaissable, et généralement avec l'accent au levé; cf. ex. 9, *Salvátor nóster hódie, etc.*

474. — C'est elle aussi qui a servi de thème au début du *Dies irae* (XIIIe s.), ex. 10; à moins que l'auteur ne se soit inspiré de l'antienne *Ego sum qui sum*, du dimanche de Pâques, ex. 11, qui groupe les notes en *podatus*, et très exactement comme nous les avons rythmées nous-mêmes en style syllabique. Ce dernier rapprochement est significatif, et tout à fait en faveur du rythme adopté dans toutes ces incises. Il est bien dans l'esprit du Moyen-Age de choisir une mélodie pascale pour un chant mortuaire; on se rappelle que le ℟. Graduel *Réquiem* de la Messe des Morts est sur le même type mélodique que le joyeux ℟. Graduel *Haec dies* du jour de Pâques.

(1) Le rythme de toutes ces incises ornées est bien celui que nous indiquons. Comme souvent dans les mélodies grégoriennes, il se joue à travers les neumes. On sait que le groupement neumatique matériel, avant tout d'ordre *mélodique*, n'indique pas nécessairement le groupement *rythmique*. Celui-ci est déterminé surtout par les signes et les lettres des manuscrits anciens. Cf. toute la Deuxième partie de cet ouvrage, notamment les ch. VI et VII. Nous ne pouvons malheureusement pas, faute de place, donner ici nos arguments paléographiques, car chaque cas demanderait un commentaire spécial. Qu'il nous suffise d'affirmer qu'aucun doute n'est possible, si l'on s'en rapporte à l'ensemble des manuscrits.

Les ex. 12 et 13 rappellent encore le même motif.

475. — Enfin les derniers exemples du tableau, empruntés à la séquence *Lauda Sion*, nous donnent le même rythme ondulant dans une mélodie d'abord ascendante puis ondulante.

§ II. — Suite de mots dactyliques tous rythmés.

Tableau B.

1) *Credo I.*
Et í- te- rum ven-tú- rus est cum gló- ri- a...

2) *Ant.* Dñe ut.
Dó- mi- ne, ut ví- de- o...

3) *Ant.* Dñe vim.
Dó- mi- ne, vim pá- ti- or...

4) *Ant.* Ecce compléta sunt.
ómni- a quae dí- cta sunt per Ange- lum de...

Fig. 188.

476. — Ces incises ne présentent aucune difficulté à rythmer. Après tout ce qui a été dit, nous laissons au lecteur le soin de les examiner, de les analyser par lui-même.

477. — Les cadences musicales *vídeo* et *pátior*, ex. 2 et 3, seront étudiées dans le tableau I, à un point de vue particulier. Cf. ci-dessous, p. 356.

§ III. — Mélange de mots spondaïques et de mots dactyliques tous rythmés.

Tableau C.

1) *Ant.* Nigra sum.

Ní- gra sum sed for- mó- sa,

formósa, fí- li- ae Je- rú- sa- lem :

Id- e- o di- lé- xit me rex,

et in- tro- dú- xit me

in cu- bí- cu- lum sú- um.

2) *Ant.* Génuit.
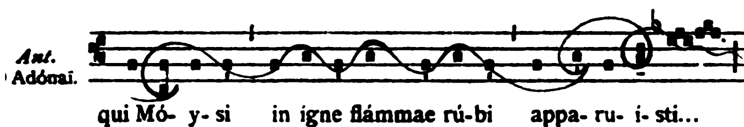
Gé- nu- it pu- ér- pe- ra Ré- gem...

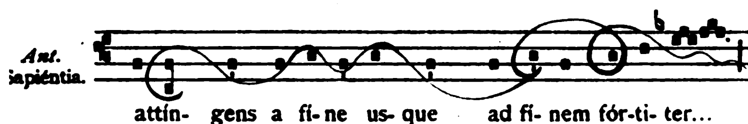
3) *Ant.* Spíritus Sctus.

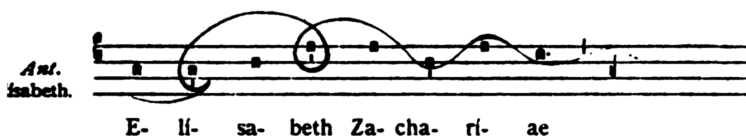
ha- bé- bis in ú- te- ro Fí- li- um Dé- i...
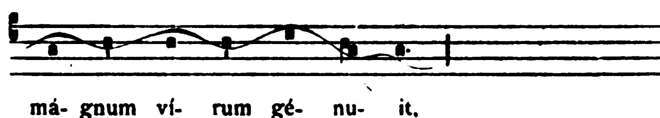
4) *Ant.* Eleváre.

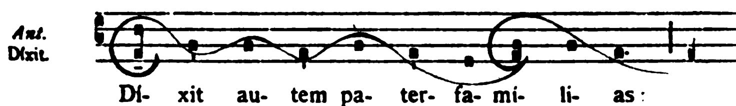
con- súr- ge Je- rú- sa- lem :

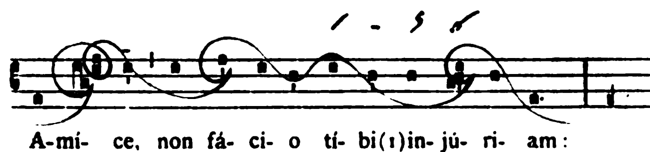


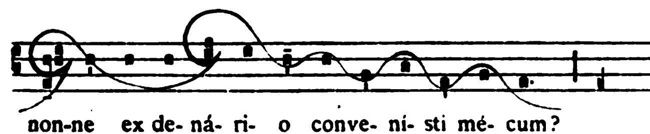












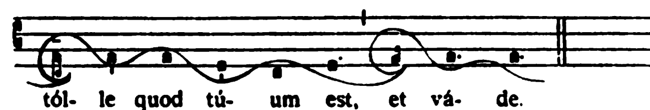


Fig. 189.

) Nous suivons ici la version de Hartker; nous dirons pourquoi, dans les
:s suivantes.

478. — Les cinq premières lignes de cette série forment toute l'antienne *Nigra sum*, entièrement syllabique, sauf le dernier membre. Il importe de les étudier séparément.

A la jonction de la première et de la deuxième incise, *formósa-fíliae*, la première syllabe du dactyle *fíliae* ne porte pas d'ictus; cette anomalie sera expliquée à l'article 5, tableau G, p. 343 et suiv.

479. — Les exemples 2, 3, 4, ne donnent lieu à aucun commentaire particulier : tous les mots sont régulièrement rythmés.

480. — Exemples 5 et 6; à signaler l'élévation mélodique qui caractérise chaque accent tonique, et la gracieuse ondulation rythmique produite par cette simple récitation. Un *crescendo* habilement conduit doit se poursuivre sur toute la ligne, et atteindre son maximum sur l'accent principal *apparuísti*. Cependant toute facilité est laissée au maître de chœur de renforcer légèrement l'un des accents de ce récitatif, celui de *flammae* par exemple; alors il serait bon d'indiquer cette nuance aux exécutants, au moyen de la chironomie.

481. — Dans la dernière antienne, *Dixit autem*, ex. 8, signalons la facilité et la régularité avec lesquelles sont observées simultanément les deux principes rythmiques qui nous aident à déterminer la place des touchements rythmiques :

a) règle qui recommande la marche rétrograde binaire — ou ternaire si la mélodie l'exige — dans le placement des ictus;

b) règle qui invite à rythmer les mots.

Au lecteur de vérifier par lui-même l'exactitude de ces indications.

482. — Prenez la première incise, placez les ictus en rétrogradant de deux en deux syllabes à partir du *podatus* : tous tombent sur les finales des mots *pater*, *autem*, *dixit*.

483. — Même résultat pour la seconde incise, du moins telle que nous l'avons notée plus haut; car cette seconde incise donne lieu à une très curieuse observation.

Si l'on s'en tient à la version vaticane, et à l'application rigoureuse de la règle ci-dessus rappelée : marche rétrograde binaire des ictus, la coïncidence de ces touchements avec la fin des mots cesse dès le premier pas rétrograde.

484. — Entrons dans le détail ; ce sera une bonne leçon.

D'abord, aucune difficulté pour le mot *Amíce*, qui est naturellement rythmé ; de même pour le mot final *injúriam*. Reste donc à placer les ictus sur les mots *non fácio tibi*. Mais comment les placer ? Il ne manque pas de manières plus ou moins légitimes et artistiques de rythmer ces deux mots ! Laquelle choisir ?

Enumérons-les brièvement et faisons notre choix. Elles sont notées au petit tableau suivant :

a) A-mí- ce, non fá- ci- o tí- bi in-jú- ri- am.

b) A-mí- ce, non fá- ci- o tí- bi in-jú- ri- am.

Marche binaire rétrograde.

c) A-mí- ce, non fá- ci- o tí- bi in-jú- ri- am.

Coïncidence des accents et des ictus.

d) A-mí- ce, non fá- ci- o tí- bi in-jú- ri- am.

e) A-mí- ce, non fá- ci- o tí- bi in-jú- ri- am.

Hartker

f) A-mí- ce, non fá- ci- o tí- bi in-jú- ri- am.

Fig. 190.

Ligne a) — Application pure et simple des ictus, par marche rétrograde, selon la rigueur de la loi. Ici, il faut compter à partir du groupe liquescent, *cephalicus*, sur la syllabe *in*(juriam), ce qui nous donne le rythme *a*), ou même le rythme *b*).

Ligne b) — Application de la même règle, mais plus strictement encore qu'à la ligne précédente, par le fait du doublement de la syllabe *ce;* ce n'est pas interdit, le sens permettant un léger arrêt (▪. ou ▪̩).

Ligne c) — Application d'un autre procédé : coïncidence des accents toniques et des touchements rythmiques. Cette coïncidence est loin d'être proscrite dans les mélodies grégoriennes; ici son emploi ne procure pas un effet satisfaisant.

Ligne d) — Essayons d'améliorer le rythme précédent, en rythmant le mot *fácio;* il suffit de supprimer l'ictus rythmique sur l'accent du mot *tíbi.* L'allure rythmique est certainement plus dégagée, plus libre; en fait, tout marche merveilleusement jusqu'au mot *tíbi;* là, le rythme cloche et devient défectueux. Nous dirons plus loin, nº 489, pourquoi nous avons dû l'adopter dans l'Antiphonaire.

Ligne e) — Il semble que le mouvement rythmique serait parfait, si nous pouvions rythmer le mot *tíbi.* En réalité, un vrai chanteur grégorien mis subitement en face de cette incise *rythmera* d'emblée les trois premiers mots (ligne *d*); mais arrivé à la thésis du mot *tíbi*, il se heurtera au groupe binaire *in* (cephalicus) et s'arrêtera court devant cet obstacle : deux ictus rythmiques de suite! Que faire? Pour nous, notre instinct de vieux grégorien nous persuade invinciblement que cette incise était ainsi rythmée, et pas autrement.

485. — Une affirmation ne suffit pas pour anéantir la difficulté soulevée; c'est vrai; mais cette irrégularité elle-même nous fait soupçonner que la version mélodique vaticane pourrait bien être fautive, là même où surgit l'obstacle mélodique qui arrête l'écoulement régulier du flot rythmique. Recourons donc aux manuscrits et aux meilleurs, soit à l'Antiphonaire de Hartker.

Or, précisément, ce notateur sagace et soigneux ne marque qu'*une seule note* sur la syllabe *in* de *injúriam* — voyez ci-dessus *ligne f* — et cette note est un *oriscus* (ɂ), note faible, légère, qui souvent fait corps avec le son précédent. Cette fusion s'opère ici d'autant plus aisément qu'une élision est possible entre les mots ti*bi*⁀*in*júriam; l'effet sonore était très probablement celui-ci :

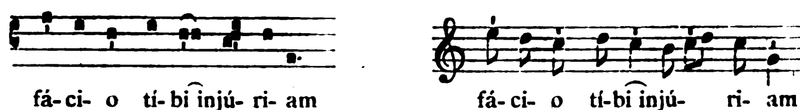


Fig. 191.

486. — Nous admettons volontiers que toutes ces finesses d'exécution n'étaient pas raisonnées, comme nous pouvons le faire après coup, après des siècles; mais nous croyons fermement qu'elles étaient pratiquées, senties par ces véritables artistes; la notation neumatique en est la preuve la plus authentique, la plus irréfragable.

Il est curieux de remarquer que, dans l'antienne suivante, le même fait de notation se représente identique. Elle ne se chante plus dans la liturgie romaine actuelle; nous la donnons d'après un ms. de Plaisance du XII[e] siècle interprété, pour le passage en question, par Hartker :

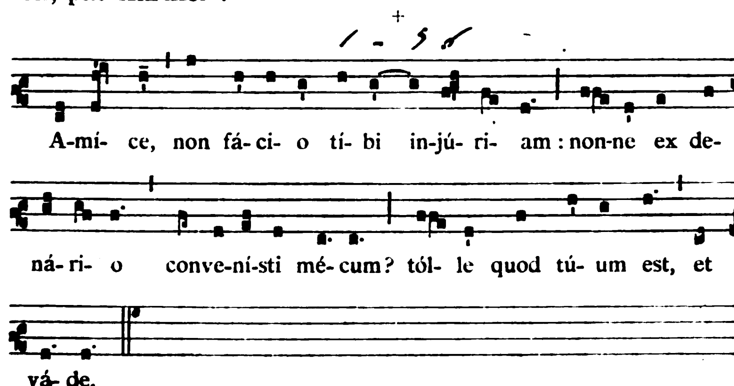


Fig. 192.

487. — A vrai dire, la version de Hartker, pour l'ant. *Dixit autem*, est rare; les manuscrits ont ordinairement deux notes : un *cephalicus* sur la syllabe *in*(júriam) :

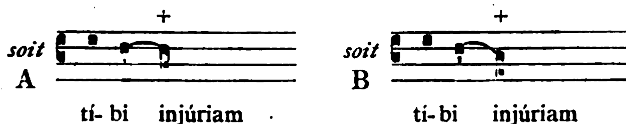


Fig. 193.

Mais ces sortes de variantes *liquescentes* sont bien connues des paléographes grégoriens : elles ne sont souvent que le développement musical mal placé, mal compris, de syllabes *fermées* qui se

prêtent à la liquescence. Dans le cas présent, le *cephalicus* n'est que l'extension inconsidérée et maladroite de l'*unique oriscus* de Hartker, extension déterminée par la prononciation exagérée de la consonne finale, syllabe *in*-(juriam). Cette *altération*, car *altération* il y a, a dû se faire de bonne heure, parce que la version de Hartker est rare; néanmoins, nous croyons cette dernière la meilleure.

488. — On peut cependant, même avec ces deux versions fautives (A et B), conserver le rythme de la primitive version; il suffit, en A, de traiter comme *pressus* les deux *do* au moyen d'une élision :

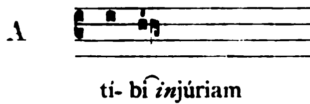


Fig. 194.

Et en B, il suffit de considérer, toujours à la faveur d'une élision, les trois notes *do, si, sol* comme un seul groupe de trois sons descendants :

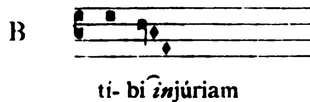


Fig. 195.

Ces sortes d'élisions sont assez fréquentes en musique grégorienne. Grâce à elles, nos deux règles : rythme des mots et placement rétrograde des touchements rythmiques se trouvent ainsi observées dans l'incise *Amice*, comme dans toutes les incises de cette même antienne.

489. — Ajoutons que cette petite dissertation reste d'ordre purement esthétique. Car le *cephalicus* de l'édition vaticane empêche pratiquement de suivre le rythme idéal que nous venons d'établir. Pour nous en rapprocher le plus possible, nous avons adopté, dans notre reproduction rythmée de l'Antiphonaire, le rythme *d* ci-dessus, en privant le mot *tibi* de tout ictus. Ce procédé, d'une certaine manière anormal, peut être utilement employé quand une raison d'ordre musical y invite nettement, comme nous l'expliquerons plus loin, pp. 339 et suiv.

ARTICLE 3. — MOTS-TEMPS.

SUITE DE MOTS SPONDAÏQUES, TOUS MOTS-TEMPS
SAUF LE DERNIER, RYTHMÉ.

Tableau D.

Int.
:a Mater

Be- á- ta Má- ter et in- tá- cta Vír- go...

quence
ta quies.

1. Laé- ta quí- es má- gni dú- cis,
2. Chá- ris dá- tur pí- ae mén- ti,

1. Dó- na fé- rens nó- vae lú- cis
2. Cór- de só- net in ar- dén- ti

1. Hó- di- e re- có- li- tur.
2. Quíd- quid fo- ris pró- mi- tur.

quence.
Sancte.

1. Vé- ni Sán- cte Spí- ri- tus,
2. Vé- ni pá- ter páu- pe- rum,

1. Et e- mít- te caé- li- tus
2. Vé- ni dá- tor mú- ne- rum,

1. Lú- cis tú- ae rá- di- um.
2. Vé- ni lú- men cór- di- um.

Fig. 196.

490. — Les incises de ce genre sont assez rares, car des mots spondaïques qui se suivent demandent ordinairement à être rythmés (cf. Tableau A).

Cependant, dans l'incise suivante, l'emploi des mots rythmés serait déplorable. Qu'on en fasse d'ailleurs l'essai en commençant par rythmer le premier mot :
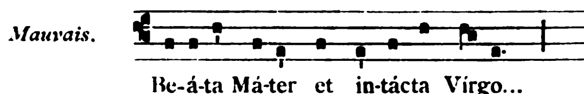


Fig. 197.

Trois mots sur quatre sont rythmés (le mot *intácta* ne peut pas l'être, à cause de la *clivis* qui suit). C'est l'application d'une loi bonne en soi; et pourtant, qui ne sent qu'ici la marche rythmique est défectueuse, boiteuse, qu'elle ne correspond pas à la marche mélodique?

491. — D'où vient ce tiraillement entre rythme et mélodie?

Une analyse méthodique va nous le révéler.

Commencez *par la fin*, selon le procédé recommandé plus haut pour la fixation du rythme. Le rythme naturel des deux derniers mots est certainement celui-ci :

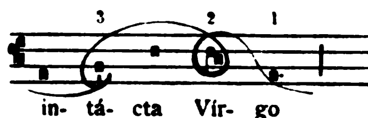


Fig. 198.

Ceci posé, continuez à placer les ictus rythmiques en rétrogradant :

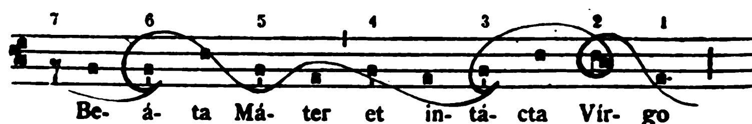


Fig. 199.

Tous les ictus se posent d'eux-mêmes, pour ainsi dire, sur les *ré*, de sorte que la mélodie entière s'enroule autour de cette corde récitative; cette fois l'accord est complet entre rythme et mélodie : c'est la forme mélodique ou la forme tonale qui détermine les ictus.

L'incise se divise en deux rythmes, harmonieusement ordonnés, quoique d'inégale grandeur :

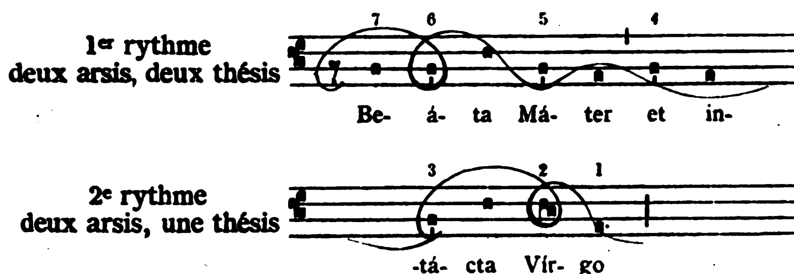


Fig. 200.

Les deux élans mélodiques *ré-fa* (6 et 3) coïncident avec les deux élans rythmiques et chironomiques, et leur répétition exacte, si rapprochée, les unit intimement. D'autre part, le simple balancement des deux thésis *ré-do* (5 et 4) est du plus gracieux effet. Bref, accord parfait, équilibre harmonieux entre toutes les parties.

492. — Comment expliquer ce résultat, puisque tous les mots, sans ictus, sont tous *mots-temps*, sauf le dernier? N'y a-t-il pas là un fait en contradiction formelle avec la fameuse loi naturelle, universelle, etc., exposée ci-dessus, art. 2, § 1, nº 465, à propos de l'ant. *Scit enim Pater vester*?

Non, aucune contradiction; il n'y a là qu'une application particulière de cette loi elle-même agrandie, appliquée à l'incise.

Dans l'exemple : *Scit enim pater vester*, la loi s'adaptait à chaque *mot*, il y avait lieu de rechercher quelle *syllabe* dans chaque mot devait être assignée à l'arsis, quelle à la thésis.

Ici, le mot entre dans la mélodie et dans le rythme, en un seul bloc, pour ainsi dire; le mot sera *tout entier* ou arsis ou thésis, c'est la *forme mélodique* qui détermine le choix. Là, ce ne sont plus les *syllabes* d'arsis ou de thésis à trouver dans un mot, mais les *mots entiers* qui, dans une incise, doivent s'adapter à l'arsis et à la thésis.

493. — On voit, par cet exemple, avec quelle mesure et quelle prudence, il faut se servir des meilleures règles. Celle de *l'enjambement des mots*, prisé à la lettre, peut conduire à de véritables erreurs rythmiques; il faut tenir compte, non seulement du texte,

mais encore de la mélodie, qui, bien étudiée, bien comprise, est un guide excellent auquel on doit souvent se fier.

494. — Cependant, nous l'avons dit, ce cas est rare dans le pur chant grégorien. On en trouvera des exemples plus fréquents dans certaines Séquences. Voir ci-dessus les Séquences *Laeta quies* de S. Benoît, et *Veni Sancte Spíritus* de la Pentecôte; et encore, dans celle-ci, le dernier mot de chaque vers est-il dactylique.

ARTICLE 4. — MÉLANGE DE MOTS-RYTHMES ET DE MOTS-TEMPS, SPONDAÏQUES ET DACTYLIQUES.

495. — Cette disposition rythmique est plus fréquente que la précédente; elle est simple, gracieuse, et, après tout ce qui précède, ne donne lieu à aucun commentaire.

Le nombre des *mots-temps*, dans chaque incise, est marqué à gauche; celui des *mots-rythmes* à droite. La proportion numérique est presque toujours en faveur de ces derniers.

Tableau E.

Mots-temps | Mots-rythmes

2) Ant.

0 Hic est di- scí- pu- lus il- le, 3

0 qui te- sti- mó- ni- um per- hí- bu- it : 2

2 et scí- mus qui- a vé- rum est 1

0 te- sti- mó- ni- um é- jus. 2

3) Ant

1 De Sí- on ex- í- bit lex, et vér- bum 3

0 Dó- mi- ni de Je- rú- sa- lem. 2

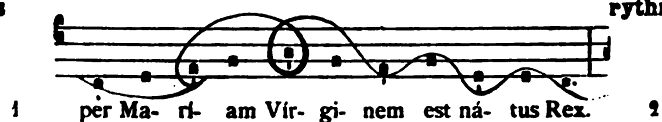
4) Ant
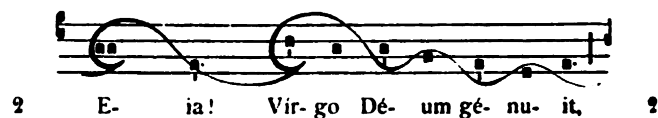
2 Ec- ce nó- men Dó- mi- ni Emmá- nu- el 2

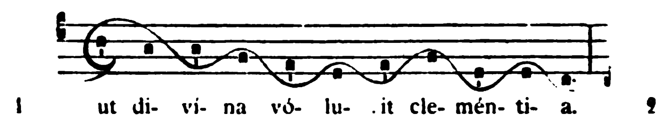
0 quod an- nun- ti- á- tum est per Gá- bri- el, 2

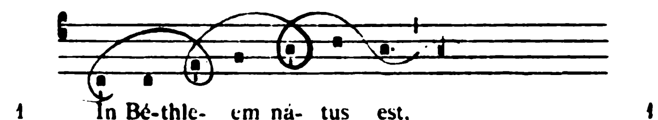
0 hó- di e ap- pa- ru- it in Is- ra- el 3
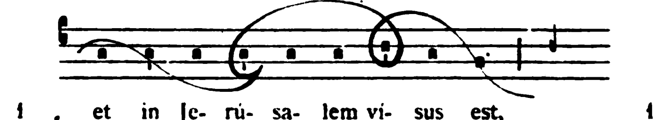
Mots-temps **Mots-rythmes**

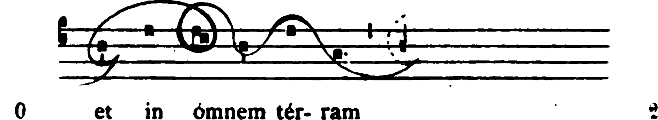


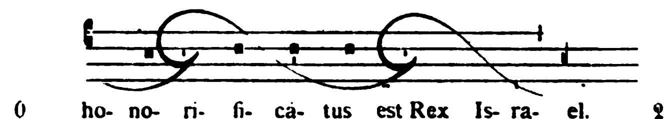




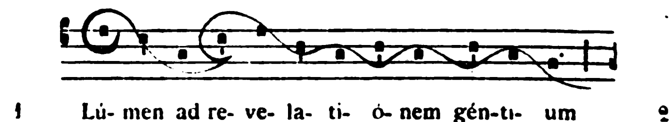








5) *Ant*



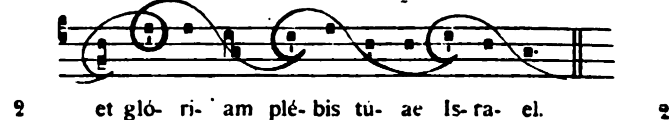


Fig. 201.

ARTICLE 5. — EXCEPTIONS AU RYTHME NORMAL DES MOTS.

496. — Jusqu'ici nous avons vu tous les mots, spondaïques ou dactyliques, venir se ranger docilement sous l'une des deux étiquettes : *mot-rythme* ou *mot-temps*. C'est en effet leur physionomie normale.

Il peut arriver quelquefois qu'une raison d'ordre musical modifie un peu leur être individuel et leur impose un traitement spécial. Nous voulons parler :

a) des mots dissyllabiques (spondaïques) entièrement privés d'ictus,
b) des mots dactyliques privés d'ictus sur la syllabe accentuée.

§ 1. — Mots dissyllabiques (spondaïques) entièrement privés d'ictus.

Tableau F.

1) *Ant.* Crástina.
Crá- sti- na é- rit vó- bis sá- lus, dí- cit..

2) *Ant.* Cum ortus
fú- e- rit sol de caé- lo, vi- dé- bi- tis Ré- gem ré- gum..

3) *Ant* Sepeliérunt
et fe- cé- runt plánctum má- gnum su- per é- um.

4) *Ant.* Hódie caeléstı.
quó- ni- am in Jor- dá- ne lá- vit Chrí- stus é- jus crí- mi- na...
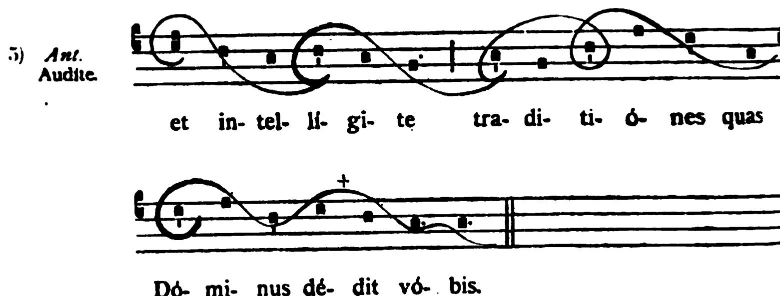


Fig. 202.

497. — Le rythme de ces incises est délicat à exposer. La particularité anormale qui les caractérise s'éloigne plus encore que tout ce qui précède des habitudes modernes. S'il est difficile d'inculquer à certains musiciens le fait si naturel de l'accent latin au levé, que sera-ce, si on leur propose un procédé rythmique qui, pour eux, équivaudra à la suppression de l'accent? Et pourtant, dans l'art oratoire de toutes les langues, que de fois se produisent ces affaiblissements, et même ces disparitions d'accents (1)!

Il ne convient pas cependant d'assimiler entièrement ces deux faits de rythmique, l'accent au *levé* et le *manque d'ictus* dans certains mots. Le premier, fréquent, est ordinairement recommandé pour la régularité et la beauté du rythme. Le second, qui vise surtout sa perfection, est plutôt *de conseil*, sauf quelques cas où il s'impose. Habilement, judicieusement employé, il permet au nombre musical d'éviter jusqu'à l'apparence du mécanisme; et la phrase musicale, ainsi dégagée d'éléments matériels (mesure, force), prend alors son essor dans les hauteurs du rythme libre, et atteint souvent la variété, la souplesse, la légèreté, l'élégance de la prose attique.

Puissions-nous être clair et nous faire bien comprendre!

498. — Voici un exemple : *Crástina érit.*
Comment rythmer cette incise?

(1) « Remarquons que, par l'effet de sa position dans la période grammaticale, un mot est sujet à perdre son accent en *tout* ou en *partie*... La notation de l'accent est très imparfaite et ne se rapporte qu'aux mots *pris isolément* ». GEVAERT. II, p. 93.

On peut essayer d'abord d'appliquer strictement les règles ordinaires, en *rétrogradant :*
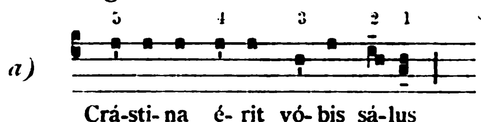


Fig. 203.

Toutes les syllabes accentuées portent un ictus rythmique...

Le résultat? Un rythme purement mécanique, intensif, que la mélodie ne parvient pas à corriger. Des oreilles modernes l'accepteront sans doute facilement; un artiste grégorien, très difficilement. Nous allions à la découverte du *nombre*, nous avons rencontré la *mesure!*

Et pourtant, l'application des mêmes principes, dans l'incise *Beáta Mater*, nous avait conduits à la plus gracieuse des phrases! C'est vrai; mais les conditions mélodiques étaient bien différentes.

499. — C'est que les meilleurs procédés ne sont jamais assez sûrs, ni les meilleurs principes assez compréhensifs pour embrasser tous les cas et guider le rythmicien à travers les variétés innombrables des motifs mélodiques : l'art est infiniment plus souple et plus large que les plus larges principes.

Il y a longtemps que Cicéron a dit : « Consultez la règle, elle vous condamne; consultez l'oreille, elle vous approuve. Pourquoi? c'est que cette prononciation la flatte. Or le plaisir des oreilles est une des lois les plus impérieuses du discours » (1).

(1) CIC. *Orator*, XLVIII. Au reste, n'est-ce pas la loi générale de tous les arts? Citons ce passage de M. Maritain, dans son ouvrage *Art et Scolastique*, p. 54-55 : « Par l'*habitus* ou vertu d'art surélevant du dedans son esprit, l'artiste est un dominateur qui *use* des règles selon ses buts; il est aussi peu sensé de le concevoir comme « asservi » aux règles que de tenir l'ouvrier pour « asservi » à ses instruments. A proprement parler, il les possède et n'en est pas possédé, il n'est pas *tenu* par elles, c'est lui qui *tient*, par elles, la matière et le réel; et parfois, aux instants supérieurs où l'opération du génie ressemble dans l'art au miracle de Dieu dans la nature, il agira non pas contre les règles, mais en dehors et au-dessus d'elles, selon une règle plus haute et un ordre plus caché. Entendons ainsi le mot de Pascal : « La vraie éloquence se moque de l'éloquence, la vraie morale se moque de la morale; se moquer de la philosophie c'est vraiment philosopher », avec cette glose savoureuse du plus tyrannique et du plus jacobin des chefs d'académie : « Si vous ne vous *foutez* (sic!) pas de la peinture, elle se *foutra* de vous » *.

* Mot du peintre David.

Ici le procédé employé pour analyser le rythme de cette incise aboutit à un rythme désagréable pour des oreilles habituées au nombre antique grégorien. Il n'y a qu'à rejeter procédé et rythme pour recourir à un autre moyen.

500. — La marche rétrograde n'ayant pas réussi, essayons de commencer par... le commencement.

L'élan joyeux et brillant de cette antienne — cinq notes à l'unisson sur la dominante — et sa simplicité extrême invitent le chantre à appliquer, dès le début, la grande règle de l'*enjambement* des mots. D'instinct, en effet, il est entraîné à *rythmer* les premiers mots ; aucun détail mélodique ne s'oppose à cette interprétation spontanée :
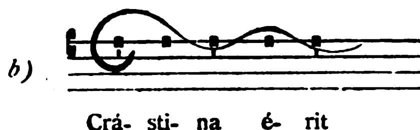


Fig. 204.

Il en serait de même pour le troisième mot *vobis*, si son ictus final ne venait se heurter contre un ictus plus puissant devant lequel il doit disparaître, celui de la *clivis* longue de *salus* :
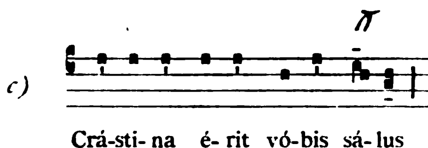


Fig. 205.

501. — Alors, que faire ? Deux solutions possibles :

1° Supprimer simplement l'ictus de la syllabe *bis* et laisser les choses en l'état ; le mot *vobis* n'est affecté d'aucun ictus :

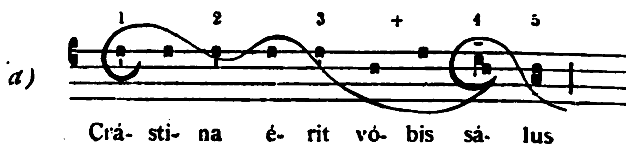


Fig. 206.

2° Faire glisser sur la première syllade de *vobis* l'ictus 3 qui se trouve sur *rit*, et c'est le mot *erit*, cette fois, qui reste sans ictus :

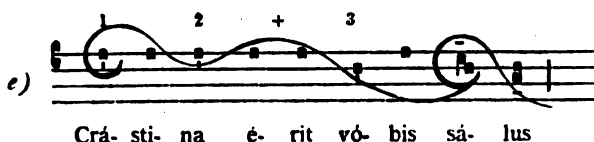


Fig. 207.

Entre *d* et *e*, il est difficile de choisir. Cependant les deux mots-rythmes qui commencent si heureusement l'incise, en *d*, le fléchissement, l'interversion mélodique de *vobis*, auquel répond un effacement rythmique, pourraient justifier le choix de ce *nombre*. Comme il faut opter, c'est lui qui a été retenu dans nos livres pratiques de chant.

502. — Les exemples 2, 3, 4, 5, serviront d'étude au lecteur : les mots dissyllabiques privés d'ictus sont surmontés d'une croix.

§ 2. — Mots dactyliques privés d'ictus sur la syllabe accentuée.

Tableau G.

1) *Ant.* Ecce Maria.

Ec-ce Ma- rí- a * gé- nu- it nó- bis...

2) *Ant.* Nigra sum.

Ní-gra sum sed formó- sa, fí- li- ae Je- rú- sa- lem...

3) *Ant.* In illa die.

et cól- les flú- ent lác et mél...

4) *Intr.* Intret.

vín- di- ca sán-gui- nem...

5) *Credo I.*

Cru- ci- fi- xus é- ti- am pro nó- bis...

6) »

re- sur- ré- xit tér- ti- a di- e...

7) ℣ *d'Int.*

Be- ne- dí- ci- te ó-mni- a ó- pe- ra Dó- mi- ni Dó- mi- no.

mieux encore, selon la plus antique version :

ó-mni- a ó- pe- ra Dó- mi- ni Dó- mi- no.

8)

Per ó-mni- a saé- cu- la sae- cu- ló- rum.

Fig. 208.

503. — Incises 1, 2, 3, 4, 5, 6. — Toutes ces incises ont chacune un mot *dactylique privé d'ictus rythmique sur la syllabe d'accent.*

Et l'on peut saisir ici, plus clairement encore que dans les précédents articles, la différence entre l'interprétation moderne de l'accent latin et l'interprétation antique.

504. — Des musiciens du XXe siècle, fidèles à la loi de l'intensité et de la longueur, ne manqueront pas de rythmer la 1re incise de l'une ou l'autre des deux manières suivantes ; on ne peut imaginer mélodies plus lourdes et plus gauches :
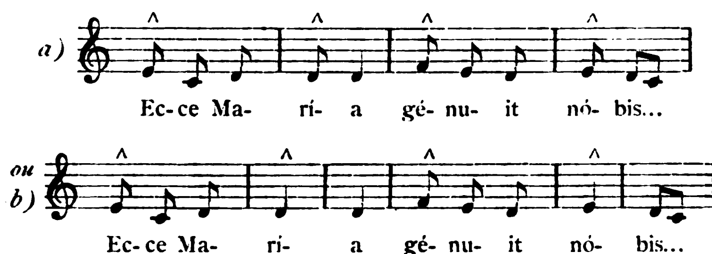


Fig. 209.

505. — Voici maintenant deux rythmes légitimes et presque également satisfaisants :

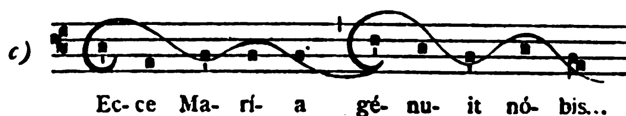


Fig. 210.

Il n'y a rien à reprocher à ce rythme, sauf peut-être sa régularité binaire, assez peu grégorienne, qui effleure le mécanisme; mais les accents au levé corrigent efficacement ce léger défaut.

Cependant, le suivant, *d*, ne serait-il pas meilleur?

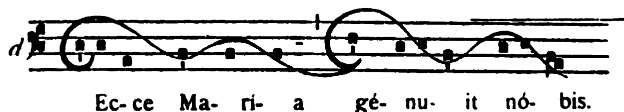


Fig. 211

Cette interprétation libre et souple allège la mélodie, diminue le nombre des touchements, élargit la marche et la rend plus variée; chaque mot, bien rythmé, s'envole avec la grâce et la légèreté qui conviennent à cette virginale antienne.

Notez l'accent de *génuit* sur le deuxième temps d'une mesure ternaire. Cette place ne lui est pas interdite; musical avant tout, l'accent latin peut, comme toute note aiguë, s'établir là où l'appelle la mélodie. Prisonnier de la mesure intensive dans la musique moderne, l'accent, dans nos cantilènes romaines, recouvre son antique liberté, sans aliéner, pour cela, l'intensité discrète que lui a léguée l'époque grégorienne.

506. — Cependant, la suppression de l'ictus rythmique sur l'accent d'un mot dactylique ne saurait avoir lieu à tout propos. Pour qu'elle soit dûment autorisée, il est nécessaire que la syllabe précédant immédiatement cet accent soit douée d'une attraction telle que le rythme ne s'y puisse soustraire, et soit pour ainsi dire contraint de s'y poser. Or rien de mieux que la finale d'un mot dactylique pour attirer un appui rythmique.

507. — L'exemple 4 du tableau G est très caractéristique à cet égard :
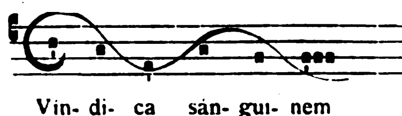


Fig. 212

La dernière syllabe de *víndica* réclame impérieusement une pose thétique; appuyé sur ce tremplin syllabique, le rythme rebondit aisément, franchit sans le *toucher* l'accent de *sánguinem*, et va se reposer sur la syllabe finale de ce mot.

508. — En définitive, le problème se réduit à ceci : quelle est la syllabe la plus *longue*, la plus *lourde*, la plus « *attirante* », la plus *thétique*, la finale de *víndica* ou la tonique de *sánguinem ?*

Poser cette question, c'est la résoudre (1).

Remarquons d'ailleurs que l'accent de *sánguinem* ne souffre aucunement de ne pas s'appuyer sur un ictus; il n'est pas négligé: bien au contraire, il suffit de chanter l'incise entière pour comprendre que les qualités de cet accent, son élan, sa légèreté, son acuité, ressortent d'autant mieux qu'il suit immédiatement une note grave, lourde et finale : la ligne chironomique traduit exactement cette impression.

509. — Enfin il ressort avec évidence de ce court exposé que le « subjectivisme » n'est pour rien dans le choix de ce rythme, établi sur la nature même des choses :

a) sur la valeur rythmique des syllabes,

b) sur l'enjambement des mots,

(1) « Cela est certain, le temps lourd sympathise volontiers avec la longueur » H. POTIRON, *Méthode d'harmonie*, p. 24.

c) sur la loi générale de rythmique naturelle : au temps le plus lourd, le plus long, l'appui rythmique.

510. — Les exemples 2, 3, 5 et 6 peuvent être l'objet d'observations analogues.

Le rythme des incises 5 et 6 a été étudié dans la *Paléographie Musicale* t. X, p. 133-137; on voudra bien s'y reporter, ou encore à la *Monographie* du *Credo* I (1).

511. — L'exemple 7 est trop intéressant pour que nous n'appelions pas l'attention sur la beauté de son rythme. Il est nécessaire de le noter ici de nouveau dans le plus grand détail, avec sa chironomie ondulante, son intensité et son accentuation.

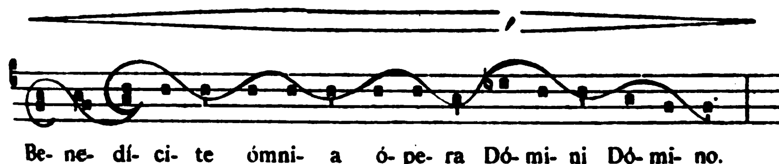


Fig. 213.

Ce n'est qu'une psalmodie d'introït; et pourtant, si vous la chantez avec art, quelle merveille d'élégance et de légèreté ! C'est le triomphe du rythme pur. Analysez :

tous les mots — cinq — sont dactyliques;

tous les accents toniques sont privés d'ictus, sauf le premier;

toutes les syllabes finales des mots sont caressées par les délicats touchements du rythme; or, rien de plus favorable à son envolée.

Aussi, la récitation psalmodique, libre d'entraves, déploie ses ailes, s'élance, plane, ondule gracieusement en même temps que, d'accent en accent, croît doucement son intensité; car *ce sont bien les accents*, et leurs reflets variables au sommet des rythmes, qui l'enlèvent, la colorent, la vivifient et finalement déterminent la beauté de cette phrase d'une finesse tout attique.

Point n'est besoin de les frapper, les accents, pour les mettre en lumière; bien au contraire : *d'en haut*, ils rayonnent, ils miroitent sur l'ensemble de la phrase. Frappez-les : tout son charme s'éva-

(1) *Monographies grégoriennes*, n° 111.

nouit, elle se matérialise, s'alourdit et rampe. La voici, sous ce pesant travestissement :

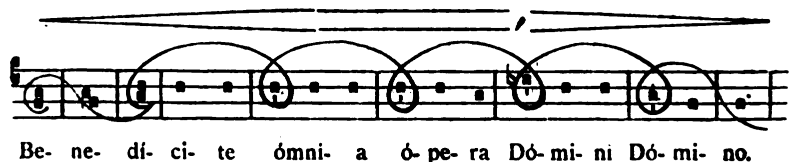


Fig. 214.

Quelle lourdeur ! plus de phrase, plus d'unité; des mots isolés, juxtaposés : l'intensité est maîtresse absolue, elle ordonne tout, aussi rien de plus matériel que ce rythme.

L'intensité la mieux conduite, la chironomie la plus habile ne parviendront jamais à corriger le vice foncier de ce rythme : tous les accents au frappé, et toutes les finales au levé ! Tous les mots sont à contre-rythme.

512. — Mêmes remarques à propos de l'exemple 8. Ici encore la grande règle qui nous invite à *rythmer les mots* trouve son application toute naturelle. Voici le vrai rythme de cette petite phrase :



Fig. 215.

Pourquoi ne pas rythmer :

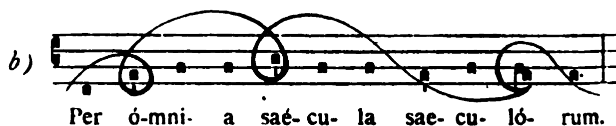


Fig. 216.

Evidemment, il n'y aurait pas de faute grave dans cette disposition; mais les mots ne sont pas *rythmés*, ils sont isolés, juxtaposés ; la marche est lourde, matérielle ; ce n'est plus du « rythme », c'est de la mesure.

La forme mélodique nous invite elle-même au rythme *a* : cet enroulement de la mélodie autour de la corde récitative *la* rappelle ce que nous venons de dire à propos du *Benedícite ómnia ópera Dómini Dómino*.

ARTICLE 6. — LA FORME MÉLODIQUE ET LE RYTHME.

513. — On a vu déjà, par les exemples précédents, combien délicate est l'application du rythme à certaines incises. Il importe de procéder avec la plus grande circonspection, et de ne pas se confier sans examen à des règles qui, très bonnes en elles-mêmes, et pour les cas ordinaires, peuvent en des circonstances particulières conduire à une interprétation défectueuse.

Les règles les mieux fondées, celle par exemple de l'enjambement des mots, doivent être délaissées sans hésitation, bien que momentanément, dès qu'une investigation exacte, réfléchie, des faits mélodiques et rythmiques démontre la nécessité de cet abandon. Il faut savoir alors adapter avec souplesse son intelligence et son goût aux variétés innombrables de l'antique art grégorien, faire bon marché de son propre jugement et d'habitudes qui ne sont, souvent, que le résultat d'une éducation musicale moderne. C'est ainsi qu'on évitera la « subjectivité », dont nous parlions à l'instant, et qu'on atteindra d'emblée, avec l' « objectivité », la vérité rythmique cherchée.

514. — Or, si important que soit le texte littéraire, il n'est pas le seul élément qui détermine le rythme. La forme mélodique elle aussi doit entrer en jeu pour une bonne part; et souvent, nous l'avons vu, elle impose un rythme qui modifie celui des mots pris isolément.

Pour bien faire connaître notre pensée, nous allons examiner ici un certain nombre de cas.

Premier exemple.

Incises du Ier mode (1).

Tableau H.

Section A 7 6 5 4 3 2 1

1) *Ant.* Pater venit.

hó- ra cla- ri- fi- ca Fi-li-um tú- um

(1) Les neumes qui surmontent les portées sont tirées de l'Antiphonaire de Hartker. Les antiennes au-dessus desquelles ne figure pas la notation ne sont pas dans ce manuscrit.

Section A 7 6 5 4 3 2 1

2) *Ant.* Transeúnte.
Dó-mi-no, cla- má- bat caé-cus ad é um

3) *Ant.* Antequam.
conve-ní- rent, in- vén-ta est Ma- ri- a

4) *Ant.* Sunt de hic.
stánti- bus qui non gus- tá- bunt mór- tem

5) *Ant.* Ecce puer.
mé- us e- lé- ctus, quem e- lé- gi

6) *Ant.* Admóniti.
Má- gi in sóm-nis ab án- ge- lo

7) *Ant.* Beáti.
pa-ci- fi- ci, be- á- ti mún- do cór- de

8) *Ant.* Euge serve.
bó- ne, in mó- di- co fi- dé- lis

9) *Ant.* Clarífica me.
Pá- ter a- pud te- met- í- psum

10) *Ant.* Ex útero.
se-nectú- tis et sté- ri- li Jo- án- nes

Section B 7 6 5 4 3 2 1

11) *Ant.* Qui vult venire.
post me, áb- ne-get semet- í- psum

12) *Ant.* Tradétur enim.
gén-ti- bus ad il- lu- dén- dum

13) *Ant.* Cum indúcerent.
Cum indú-ce-rent pú- e- rum Jé- sum

14) *Ant.* Joánnes.
vo-cá-bi- tur nó- men é- jus

15) *Ant.* Qui mihi.
mi-ní- strat, me se- quá- tur

16) *Ant.* Ecce véniet.
de-si-de-rá- tus cún- ctis gén-ti- bus

17) *Ant.* Stans a dextris.
é- jus A- gnus ní- ve

18) *Ant.* Dabit ei.
Dó-mi- nus sé- dem Dá- vid

19) *Ant.* In craticula.
et ad í- gnem applicá- tus

Section A 7 6 5 4 3 2 1

2) *Ant.* Transeúnte.
Dó-mi-no, cla- má- bat caé-cus ad é um

3) *Ant.* Antequam.
conve-ní- rent, in- vén-ta est Ma- rí- a

4) *Ant.* Sunt de hic.
stánti- bus qui non gus- tá- bunt mór- tem

5) *Ant.* Ecce puer.
mé- us e- lé- ctus, quem e- lé- gi

6) *Ant.* Admóniti.
Má- gi in sóm-nis ab án- ge- lo

7) *Ant.* Beáti.
pa-ci- fi-ci, be- á- ti mún- do cór- de

8) *Ant.* Euge serve.
bó- ne, in mó- di- co fi- dé- lis

9) *Ant.* Clarífica me.
Pá- ter a- pud te- met- i- psum

10) *Ant.* Ex útero.
se-nectú- tis et sté- ri- li Jo- án- nes

section B 7 6 5 4 3 2 1

Ant. vult venire.
post me, áb- ne-get semet- í- psum

Ant. létur enim.
gén-ti- bus ad il- lu- dén- dum

Ant. um indú-cerent.
Cum indú-ce-rent pú- e- rum Jé- sum

Ant. oánnes.
vo-cá-bi- tur nó- men é- jus

Ant. Qui mihi.
mi-ní- strat, me se- quá- tur

Ant. cce véniet.
de-si-de-rá- tus cún- ctis gén-ti- bus

Ant. nsa dextris.
é- jus A- gnus ní- ve

Ant. abit ei.
Dó-mi- nus sé- dem Dá- vid

Ant. ratícula.
et ad í- gnem applicá- tus

Section C

Section D

Fig. 217.

Il serait trop long et d'ailleurs inutile d'étudier à part chacune de ces 27 incises : il suffira d'en choisir quelques-unes pour en expliquer et justifier le rythme.

515. — Incise n° 2. — Le lecteur qui s'est familiarisé avec toutes les précédentes explications, sera porté à *rythmer* les mots de cette incise, comme il suit :

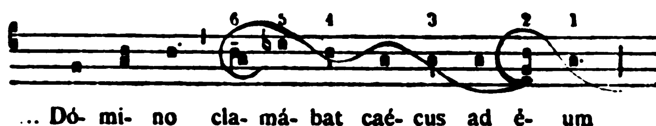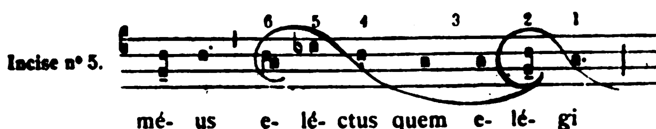
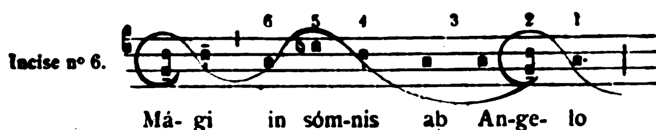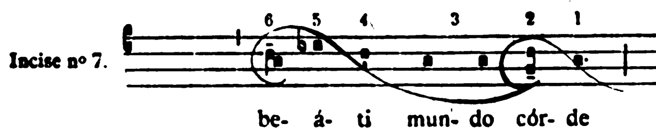


Fig. 218.

En soi, ce rythme est bon, justifiable, irréprochable même; il est conforme aux règles ordinaires, et, pour l'oreille, le résultat en est excellent.

Il en va de même pour les quatre incises suivantes, *rythmées* d'après les mêmes principes :







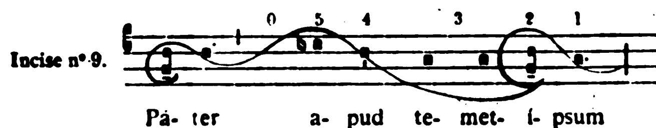


Fig. 219.

Et cependant, des doutes sérieux peuvent être formulés contre cette interprétation. Cette incise musicale, en effet, adaptée à certains textes, reçoit des modifications, légères à la vérité, mais révélatrices de sa vraie marche mélodique et de la valeur rythmique et *tonale* de chacune de ses notes. Voir le tableau précédent.

516. — La plus significative de ces modifications est la réunion, ou *synérèse*, du *si* ♭ et du *la* en une seule *clivis* avec épisème sur la première note : , dans les exemples 11 à 19 (section B), sauf 13. Cette synérèse exige un ictus rythmique sur le *si* ♭ et par suite sur le *sol*. Les sons mélodiques fondamentaux et ictiques sont donc *si* ♭, *sol*, *fa* :

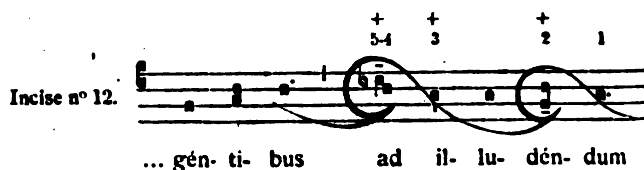


Fig. 220.

et le *la* n'est qu'une note de passage, qui ne doit pas porter d'ictus. Or dans les incises 2, 5, 6, 7, 9, telles que nous venons de les rythmer ci-dessus en ne nous basant que sur la loi de l'enchaînement des mots, le *la* reçoit un touchement ; et dans les incises 5, 6, 7 et 9, le *sol* en est privé.

517. — Cette absence d'ictus sur le *sol* est condamnée encore par un autre fait mélodique non moins significatif que la synérèse des notes 4 et 5. Lorsque le texte, très court, ne concède à la corde récitative *sol* qu'une seule syllabe, la mélodie s'accorde la fantaisie de doubler ce *sol*, comme on peut le voir dans les exemples 13 à 19. Habituée à se poser, à s'étaler à l'aise sur cette note, elle ne peut se contenter d'un seul temps simple, et, *au détriment du « style oratoire »*, elle se permet une *pose de deux temps*.

518. — Qui peut bien nous renseigner sur cette fantaisie?

Les signes *neumatiques* et *rythmiques* : une *virga strata* , valeur double, surmonte toujours dans ce cas, chez Hartker, la

syllabe unique du texte. Sept fois dans l'Antiphonaire vatican ce cas se présente; sept fois la *virga strata* dans Hartker indique la volonté de la mélodie (1). Nous avons dit « fantaisie »; nous avons tort; c'est « exigence » et « art » qu'il faut dire : la bonne allure, le juste équilibre du rythme réclame impérieusement ce double temps. Et la *virga strata* est ici, quoi qu'on en dise, *un vrai signe rythmique*, parce que longue :

5-4 3 2 1

Incise 14. nó- men é- jus

» 13. pú-e- rum Jé- sum

Fig. 221.

519. — Il faut donc abandonner le rythme proposé ci-dessus pour les incises 2, 5, 9, et s'en tenir à celui du tableau général. Il s'agit d'un *type unique grégorien;* l'ordre, l'harmonie exigent que soit conservée toujours son intégrité mélodique et rythmique : les modifications légères que nous avons signalées indiquent clairement que telle a été la volonté du compositeur.

Après ces explications, les sections C et D du même tableau se comprennent facilement.

Deuxième exemple.

Intonations et cadences suspensives du III[e] mode.

520. — On vient de voir, dans l'exemple précédent, l'utilité de la synérèse *(clivis)* pour la fixation du rythme. Voici, dans les intonations suivantes, une synérèse, ou même deux synérèses, cette fois de *podatus*, qui vont encore éclairer notre marche.

Ici encore, les neumes qui surmontent les portées sont tirés de l'Antiphonaire de Hartker.

(1) L'édition vaticane a négligé 5 fois sur 7 de doubler cette note; les ditions rythmiques de Solesmes ont ajouté un point (■.), là où la notation était nsi défectueuse.

Tableau I.

Fig. 222.

521. — Quelques brefs commentaires seulement.

Incises 1 et 2. — Aucune difficulté; les deux mots dactyliques
: la cadence sont régulièrement rythmés.

Incise 3. — *Nigra sum* est rythmé à l'instar d'un dactyle.
ormósa est calqué sur *pátior;* au point de vue strictement
ythmique, il n'y a aucune différence entre ces deux mots, et seule
intensité les distingue :

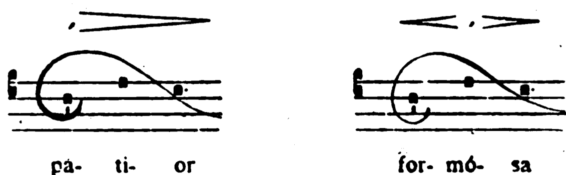


Fig. 223.

Des adaptations de cette sorte — et elles sont très nombreuses dans les répertoires grégorien et ambrosien — *dévoilent la pensée des anciens sur le rôle, tout-à-fait secondaire, de l'intensité dans la fixation de la marche rythmique.* Il faut savoir s'y soumettre, et les règles de l'harmonie moderne n'y peuvent rien changer. Mais nous ajoutons promptement que pour la *coloration* du rythme le rôle de l'intensité est capital.

Incises 4 et 5. — Les synérèses de *podatus* (notes 5-4, 3-2) indiquent nettement que le rythme adopté dans les incises précédentes et dans celles qui vont suivre, est bien celui qui leur convient.

Incises 6, 7, 8, 9. — Elles se rythment comme les précédentes.

A noter que sur la syllabe 4 de l'incise n° 8, Hartker met une *clivis*, au lieu de la simple *virga* des autres antiennes. Cette *clivis* attirerait à soi le touchement rythmique, qui glisserait ainsi de l'accent *sér* sur la finale *vus*, et le mot serait *rythmé* normalement, comme le sont d'ailleurs tous les mots de toutes les autres incises. Quoi qu'il en soit, nous avons suivi, dans notre tableau, l'édition aticane.

En résumé, les trois dernières notes (3, 2, 1,) de ces neuf into-
ıtions déterminent le rythme de toutes ces incises; l'équilibre
:mande ici encore une allure rythmique uniforme.

Troisième exemple.

Cadences des VII[e] et VIII[e] modes.

522. — Un mot sur l'ordonnance générale du tableau qui va suivre, pour en faciliter l'intelligence.

Les cadences ont été classées d'abord en trois groupes d'après la distribution des notes sur les syllabes du texte, le premier étant complètement syllabique, le deuxième et le troisième comportant une synérèse soit des deux, soit des trois premières notes.

Les cadences du premier groupe se divisent elles-mêmes en trois sections, selon la place qu'occupent en chacune d'elles les accents, toniques ou secondaires.

Enfin, à l'intérieur de tous ces différents groupes, on a distingué les unes des autres les cadences du VIII[e] mode et celles du VII[e] (1).

Tableau J.

Première forme.

A. *Accents toniques, col. 5 et 2.*				5	4	3	2		1
VIII[e] MODE.									
1) *Ant.*	Generátio haec.			Jó-	nae	pro-	phé-		tae
2) »	Fili, recordáre.		si-	mí-	li-	ter	má-		la
3) »	Cum his.	im-	pu-	gná-	bant	me	grá-		tis
4) »	Congaudéte.			sé-	des	ac-	cé-		pi
5) »	Paulus et Joánnes.			caé-	lum	et	tér-		ram
6) »	Misit rex.		Jo-	án-	nis	in	cár-	ce-	re
7) »	Orémus omnes.			vé-	nam	a-	pé-	ri-	at

(1) Les antiennes dont l'*incipit* est marqué d'une astérisque * sont tirées du *Responsorial* romain ; toutes les autres se trouvent dans l'*Antiphonaire*.

La colonne qui ne porte pas de numéro est de surcroît, réservée aux pénultièmes faibles survenantes en cas de chute verbale dactylique. L'édition vaticane affecte cette survenante d'une seule note (note évidée du tableau). Nous avons mis entre parenthèses le podatus *fa-sol* de Hartker et des manuscrits.

			5	4	3	2		1
VIIIe MODE (suite).								
) *Ant.* Saulus qui. *	con-fun-	dé-	bat	Ju-	daé-			os
") » Concússum est. *	de-scen-	dé-	bat	de	caé-			lo
0) » Dóminus Jesus. *		és-	se	prae-	dí-			xit
.1) » Tunc Valeriánus. *		sán-	ctum	Ur-	bá-			num
VIIe MODE.								
12) » Considerábam.	qui co-	gnó-	sce-	ret	me.			
13) » Próprio Fílio.		trá-	di-	dit	íl-			lum
14) » Ingréssa Agnes.	praepa-	rá-	tum	in-	vé-			nit
15) » Quis es tu.		dú-	bi-	tes	fí-	li-		a
16) » Natívitas est.	il-	lú-	strat	ec-	clé-	si-		as
17) » Dixérunt discípuli.		lú-	pi	ra-	pá-			ces
18) » Ecce sacérdos.	in-	vén-	tus	est	jú-			stus
19) » Ipsi sum desponsáta. *		lú-	na	mi-	rán-			tur
0) » Vidísti Dñe. *	ma-	mil-	la	tor-	qué-			ri
1) » Proptem fidem. *	mamil-	lá-	rum	me-	á-			rum
) » Ecce dedi. *		gén-	tes	et	ré-			gna
) » Martínus adhuc. *		vés-	te	con-	té-			xit
» Ecce signo. *	pe- ne-	trá-	bo	se-	cú-			rus
» Dixit Románus. *		mé	bap-	ti-	zá-			re

B.
Accents toniques, col. 4 et 2.

		5	4	3	2		1
VIIIe MODE.							
26) *Ant.* Beátam me dicent.		re-	spé-	xit	Dé-		us
27) » Núptiae factae sunt.	Ma- ri-	a	má-	tre	sú-		a
28) » Andréas.	pas-	si-	ó-	ne	só-	ci-	us
29) » Per te Lúcia.	Dó- mi-	no	Jé-	su	Chrí-		sto
30) » Paulus et Joánnes.	Dó- mi-	nus	Jé-	sus	Chrí-		stus
31) » Zelus tuus. *		co-	mé-	dit	me.		
VIIe MODE.							
32) » Tunc acceptábis.		pec-	cá-	tis	mé-		is
33) » Salve crux.	magís-	ter	mé-	us	Chrí-		stus
34) » Annulo suo.	decorá-	vit	mé	co-	ró-		na
35) » O magnum.	mórtu-	a	ví-	ta	fú-		it
36) » Puer qui natus est.		Sal-	vá-	tor	á-		it
37) » Cum jucunditáte.	Dómi-	num	Jé-	sum	Chrí-		stum
38) » Dómine si adhuc.		vo-	lún-	tas	tú-		a
39) » Quo progréderis. *		mi-	ní-	stro	pró-	pe-	ras

C.

. *secondaire, col. 4.*
ènt tonique, col. 2.

		5	4	3	2		1
VIIIe MODE.							
nt. Semen cécidit.	áli-	ud	se-	xa-	gé-	si-	mum
» Maximílla.	a-romá-ti-	bus	se-	pe-	lí-		vit
» Si ignem. *	Ange-	li	mi-	ni-	strá-		bunt
» Mirábile.		di-	vi-	si-	ó-		nem
» Semen cécidit.		in	pa-	ti-	én-	ti-	a
» Deus meus es tu.		et	ex-	al-	tá-	bo	te
» Veni sponsa.	praepará-	vit	in	ae-	tér-		num
» Confído in Dño. *		sit	sa-	ni-	tá-		ti
» Eleváre.	[fí-	li-	a	Si-	on]		
VIIe MODE.							
» Si culmen.	quantóci-	us	pro-	pe-	rá-		te
» Dextram meam. *	inestimábi-	les	mar-	ga-	rí-		tas
» Domum tuam.	longi-tú-	di-	nem	di-	é-		rum
» In hoc cognóscent.	habu-é-	ri-	tis	ad	in-	vi-	cem
» Beáta Caecília. *	contemptó-	rem	i-	do-	ló-		rum
» Tamquam aurum. *	é-	os	in	ae-	tér-		num
Si coram. *	immortá-	lis	in	ae-	tér-		num

Deuxième forme.

			5-4	3	2		1
VIIIe MODE.							
56) *Ant.*	Libénter.	in me	vír-	tus	Chrí-		sti
57) »	Beátus Lauréntius. *	mé- i	sér-	vi	tú-		i
58) »	Beátus Andréas.	pendéntem	in	pa-	tí-	bu-	lo
VIIe MODE.							
59) »	Dixit Dóminus.	a	déx-	tris	mé-		is
60) »	Atténdite.	do-	ló-	rem	mé-		um
61) »	Dírige. *	tú- o	ví-	am	mé-		am
62) »	Non est hic. *	et	pór-	ta	caé-		li
63) »	O quam pulchra. *	cum	cla-	ri-	tá-		te
64) »	Ipse praeíbit.	plé-	bem	per-	féc-		tam
65) »	Mirificávit. *	clá-	mán-	tes	ád		se
66) »	Mecum enim.	An-	ge-	lum	Dó-	mi-	ni

Troisième forme.

			5-4-3	2		1
67) *Ant.*	Cum vénerit.	Spíritus ve-	ri-	tá-		tis
68) »	Unxérunt.	ré-gem in	Gi-	hon.		

Fig. 224.

523. — Ces nouvelles caden-
:es sont apparentées aux pré-
:édentes ; mais au lieu d'être
uspensives, elles sont *définitives*,
;râce à l'adjonction de deux
notes (cadences redondantes).

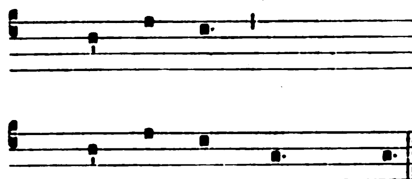


Fig. 225.

524. — Le tableau distingue trois formes *générales* fondamentales :

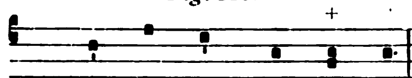
1ᵉ Forme, pentésyllabique. —
:'est de beaucoup la forme la
plus ordinaire ; elle s'adapte
ux cadences *spondaïques* re-
londantes :



1. Jó- nae pro- phé- tac

Fig. 226.

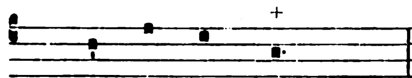
Elle devient *héxasyllabique* si
:lle s'applique à une finale
lactylique :



7. vé- nam a- pé- ri- at

Fig. 227.

et *tétrasyllabique* si la finale
est un monosyllabe ou un mot
hébreu (cadence simple) :



12. cognó- sce- ret me
31. co- mé- dit me

Fig. 228.

2ᵉ Forme, tétrasyllabique, —
par synérèse en *podatus* des
notes *la, ut :*

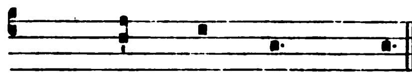


56. vír- tus Chri- sti

Fig. 229.

Comme la précédente, cette
forme redondante s'allonge
avec un dactyle et devient
simple avec un monosyllabe.

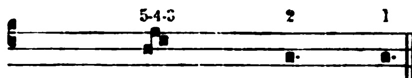
On trouve cependant, texte
65 du tableau :



clamán- tes ád se

Fig. 230.

3ᵉ Forme, trisyllabique. —
Elle résulte d'une synérèse
en *torculus* des notes *la, ut, si,*
et suit aussi les modifications
imposées par le texte :



67. ve-ri- tá- tis
68. in Gi- hon.

Fig. 231.

Ces généralités nous préparent à l'étude du rythme. Reprenons chaque forme, l'une après l'autre.

525. — PREMIÈRE FORME. — *Cinq syllabes.* — Pour la facilité, les cadence sont été groupées en trois séries, d'après l'ordre des accents toniques :

Série A. — Accents toniques sur les syllabes 5 et 2 (Cad. 1 à 25);
» B. — » » 4 et 2 (» 26 à 39);
» C. — {Accent tonique sur la syllabe 2 / Accent secondaire » 4} (« 40 à 55).

526. — *Série A.* — Les cadences 1 à 25 portent l'accent sur les syllabes 5 et 2. Avec cette accentuation le rythme suivant s'impose :
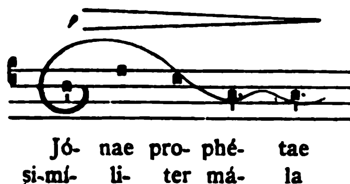


Fig. 232.

La concordance est parfaite entre paroles et mélodie; elle donne à supposer que ce type verbal A a servi de modèle à la musique. La suite confirmera cette conjecture.

Il importe de remarquer la *virga* ⸍ du neume, colonne 5 ; elle est presque toujours surmontée d'un épisème *rythmique*. Le *punctum* qui la remplace quelquefois porte également cet épisème *rythmique*. Nous disons *rythmique* à dessein, parce que ces adjonctions ne sont pas seulement ici le signe d'un léger allongement, elles indiquent en outre la place de l'ictus rythmique, comme les synérèses nous le montreront bientôt.

527. — *Série B.* — Dans ces quatorze cadences — 26 à 39 — l'accent tonique de la colonne 5 se déplace et glisse dans la colonne 4 :

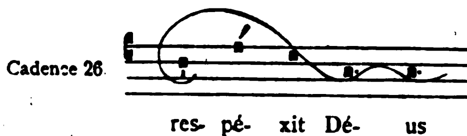


Fig. 233.

Ce changement ne modifie pas le rythme de cette cadence : la *virga* et le *punctum* de la col. 5 sont toujours munis de l'épisème rythmique. Si le copiste l'oublie parfois, ses distractions ne sont pas plus nombreuses que dans la série A.

Si l'on doutait de cette interprétation, les formes 2 et 3 de cette même cadence sont de nature à dissiper toute hésitation.

528. — *Série C.* — Cadences 40 à 55. — Ici, l'accent tonique de la colonne 4 se transforme en accent secondaire, conformément aux lois de la psalmodie :
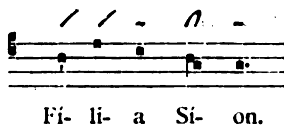
a) acc. secondaire réel du mot : di*ví*siónem, cad. 43.

b) fin de mots dactyliques : longitúdi*ném* diérum, » 51.

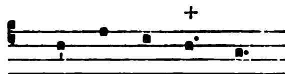
c) mot inaccentué qui devient accentué par suite de sa position dans la mélodie : *ín* aetérnum, » 54.

La présence de l'épisème rythmique sur la *virga* (col. 5), huit fois sur seize, indique bien que le rythme préétabli demeure (1).

(1) La cadence 45, *fília Síon*, demande une explication spéciale. On remarquera que la version vaticane ne correspond pas à la notation neumatique de Hartker. Les variantes des manuscrits sont assez nombreuses, mais la version choisie est loin d'être la plus ordinaire. Il est cependant facile de trouver dans les manuscrits sur lignes la transcription certaine de Hartker; on la trouve même en Italie :



Quelquefois la clivis est réduite à un seul *la* :



ou même à un *sol* :

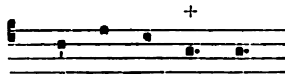


Fig. 234.

c'est alors la forme redondante ordinaire de la cadence que nous étudions.

529. — DEUXIÈME FORME. — Le texte n'a plus que *quatre* syllabes fondamentales pour la même cadence musicale. Onze cadences (56 à 66).

Le compositeur en maintient néanmoins le rythme au moyen d'une synérèse des notes 5 et 4, qu'il réunit en *podatus :*

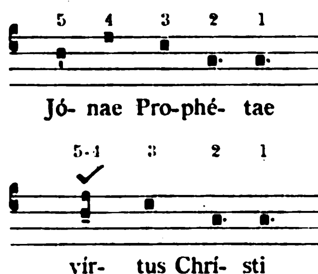


Fig. 235.

A ce dernier groupe correspondent des accents, toniques ou secondaires, voire des finales de mots spondaïques (*plébem*, cad. 64) et même des pénultièmes faibles (*Angelum*, cad. 66). Malgré la valeur différente de ces syllabes, le *podatus* carré, long, appuyé, ✓, demeure, attestant par sa présence la stabilité du rythme musical.

Ainsi se trouve confirmé le rythme attribué plus haut aux 55 cadences de la première forme.

Ce n'est pas tout.

530. — TROISIÈME FORME. — Le compositeur n'a plus à sa disposition que *trois* syllabes. Il n'importe ; pour conserver mélodie et rythme, il a de nouveau recours au procédé de la synérèse ; mais, cette fois, il est obligé d'enclaver dans un même groupe, un *torculus*, jusqu'à trois notes, celles qui, dans les cadences précédentes, formaient un temps composé ternaire :

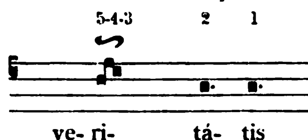


Fig. 236.

Les cas sont rares, deux cadences seulement, 67 et 68; mais ils suffisent pour prouver la ferme résolution des compositeurs de ne pas entamer le rythme de cette clausule.

1. — Avant de laisser cette cadence, il faut, dans un même au réduit, réunir les différentes formes musicales avec leurs ·entes accentuations. Aucun argument ne sera plus éloquent us probant :

Fig. 237.

ie les musiciens modernes ne s'effraient pas en face de ces uveautés », si antiques pourtant! Qu'ils s'essaient à les ter, que souvent ils les répètent, et bientôt ils en découvriront ı goûteront toute la beauté. A mesure que se développe et ne le sens grégorien, ces rythmes, à la fois *stables* de forme et *les* d'intensité, se révèlent à l'intelligence et à l'oreille; et -là mêmes qui, de prime abord, les méprisaient, finissent es apprécier à l'égal des plus belles œuvres poétiques ou oras de l'antiquité.

Quatrième exemple.

Intonation d'antiennes du VII[e] mode.

Type *Cantate Domino.*

532. — Après une cadence, voici une intonation musicale moins instructive. Nous l'avons déjà rencontrée souvent. s'étend de quatre à sept syllabes, et comprend, dans le tab ci-dessous, neuf séries (A à I), réglées d'après le nombre syllabes et la forme spondaïque ou dactylique des cadences. regard sur le tableau permettra de se rendre compte immé tement de toute l'ordonnance.

Tableau K.

	8	7 6	5 4	3 2	1	
SÉRIE A. *4 syllabes* Cad. spondaïque.						
1)			Stél- la	í-	sta	
2)			Dí- ves	íl-	le	
SÉRIE B. *5 syllabes* Cad. dactylique.						
3)			Dí- xit	Dó- mi-	nus	
4)			Quid me	quaé-ri-	tis	
5)			Mí- sit	Dó- mi-	nus	
6)			Ví- vit	Dó- mi-	nus *	(1)
7)			Au- xit	Dó- mi-	nus *	
8)		Ó-	mnis	spí- ri-	tus	
SÉRIE C. *5 syllabes* Cad. spondaïque.						
9)		Ma-	ne no-	bís-	cum	
10)		[Lú-	ci- a	vír-	go]	
11)		Mul-	ti- pli-	cá-	sti	

(1) Les antiennes marquées d'une astérisque sont tirées du *Responsorial* r

	8	7 6	5 4	3 2	1	
D. *6 syllabes* Cad. dactylique.						
12)		Can-	tá- te	Dó-mi-	no	
13)		De	caé-lo	vé- ni-	et	
14)		Ec-	ce a-	scéndi-	mus	
15)		Non	ló- tis	má-ni-	bus	
16)		Qui	mé di-	gná-tus	est	
17)		Ser-	ví- te	Dó-mi-	no *	
18)		Lau-	dá- te	Dó-mi-	num	
19)		In	ló- co	pá- scu-	ae	
E. *6 syllabes* Cad. spondaïque.						
20)		Sáncti	Dé- i	ó-	mnes	
F. *7 syllabes* Cad. dactylique.						
21)		Si man-	sé- ri-	tis in	me	
22)		Di-xé-	runt di-	scí- pu-	li	
23)		O- cu-	lis ac	má- ni-	bus	
24)		Su-sci-	tá- vit	Dó- mi-	nus *	
G. *7 syllabes* Cad. spondaïque.						
25)	Vi-	dén-tes	stél- lam	Má-	gi	

	7 6	5 4 0	5-4	3-2	1
H. *8 syllabes* Cad. spondaïque.					
26)	Lá- pi-	des torrén-	tes	il-	li
27)	Prae ti-	mó-re au-	tem	e-	jus
I. *Variations du même type.*					
28)	Qui per-	seque-bán-	tur	jú-	stum

8 7 6 5 4 3 2 1

29) Dixit pa- ter fa- mí- li- as

30) In caelé- sti- bus ré- gnis

etc., etc.

Fig. 238.

Le rythme adopté pour toutes les cadences est uniforme : il sera facile de le justifier.

533. — *Série A.* — *Quatre syllabes, cadences spondaïques.*

Le rythme indiqué s'impose : point n'est besoin de commentaire.

5 4 3-2 1

Stél- la í- sta

Fig. 239.

534. — *Série B.* — *Cinq syllabes, cadences dactyliques.*

Ici encore, le rythme à suivre est nettement déterminé par la division ou *diérèse* du podatus 2-3 en deux syllabes distinctes ; et c'est, nous l'avons vu plus haut, le rythme normal du dactyle :

5 4 3 2 1

Di- xit Dó- mi- nus

Fig. 240.

Si quelque rythmicien, sous prétexte d'*enjambement des mots*, s'avisait de *rythmer* le mot *dixit*, la seule comparaison entre les deux sections suffirait à le lui interdire :

Mauvais
6 5 4 3 2 1

Di- xit Dó- mi- nus

Fig. 241.

Au surplus, ce qui prouve que le touchement doit tomber sur le *si*, 5, c'est le texte 8 de la même série, qui montre une synérèse des notes 4 et 5 :

5-4 3 2 1

Omnis spi- ri- tus

Fig. 242.

C'est peut-être une distraction du compositeur, mais une distraction heureuse, intelligente, qui trahit le besoin d'un appui sur le *si*; car rien n'empêchait de noter :

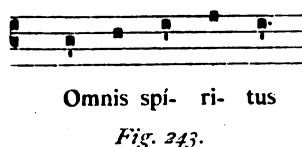


Fig. 243.

Cette analyse des deux premières séries permet de rythmer avec sûreté toutes les autres, comme on va le voir.

535. — *Séries C, E, G. — Cadences spondaïques.*

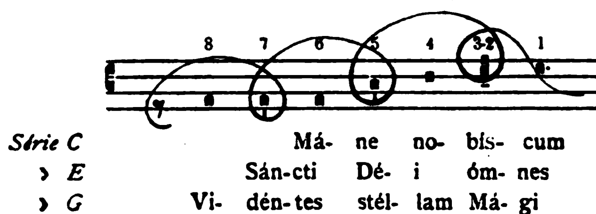


Fig. 244.

Dans toutes ces intonations, les touchements se placent de deux en deux syllabes, suivant les règles ordinaires, en rétrogradant à partir du groupe 3-2.

Si un partisan de l'accent *au frappé* voulait marquer d'un ictus la syllabe accentuée de *Mánc* :

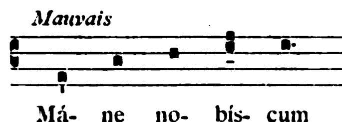


Fig. 245.

il s'apercevrait aussitôt que le touchement sur le *si*, réclamé par la mélodie, disparaît, englobé dans un temps composé ternaire;

si, d'autre part, un amateur excessif de l'accent *au levé* et de l'*enjambement des mots* s'essayait à rythmer ainsi :
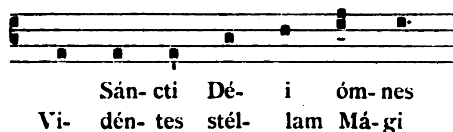


Fig. 246.

la même suppression du touchement sur le *si*, note ictique, l'obligerait à y renoncer lui aussi, car l'harmonieux équilibre de toutes ces incises s'évanouirait aussitôt.

536. — *Séries D, F.* — *Cadences dactyliques.*

		7	6	5	4	3	2	1
Série B.				Di-	xit	Dó-	mi-	nus
» *D.*	12.		Can-	tá-	te	Dó-	mi-	no
	14.		Ec-	*ce*	a-	scén-	di-	mus
	16.		Qui	mé	di-	gná-	tus	est
» *F.*	21.	Si	man-	sé-	ri-	*tis*	in	me
	22.	Di-	xé-	*runt*	di-	scí-	pu-	li
	23.	O-	cu-	*lis*	ac	má-	ni-	bus
	24.	Su-	sci-	tá-	vit	Dó-	mi-	nus

Fig. 247.

Du rythme, rien à dire sinon qu'il est nécessairement le même que dans les incises précédentes.

On voudra bien étudier les différentes accentuations toniques qui se rangent docilement sous la même marche rythmique. On devra remarquer surtout la variété des syllabes sur lesquelles s'appuie la note ictique 5, note *frappée*, en style moderne :

4 syllabes d'accent, 12, 16, 21, 24.

3 » finales de mots, 14, 22, 23.

1 monosyllabe accentué, 16.

Et même, dans la colonne ictique 3, on rencontre une fois une syllabe finale : si mansér*itis*, 21.

Ce déplacement des accents entraîne-t-il nécessairement des modifications dans la *dynamie* naturelle de l'incise? Nous traiterons cette question un peu plus loin, p. 399.

537. — L'examen général de toutes ces intonations porte à croire que le *type syllabique* sur lequel a été calquée primitivement la mélodie, est le type *dactylique* : 18 fois sur 27, des mots *proparoxytons* terminent ces incises. La synérèse en *podatus*, qui se répète neuf fois, ne serait alors qu'un procédé, très légitime d'ailleurs, pour conserver à cette incise son allure dactylique en cas de mots paroxytons; elle indique avec précision le rythme de toutes les formules.

538. — *Série H. — Huit syllabes, cadences spondaïques.*

Ces deux petites intonations, nos 26 et 27, paraissent d'abord déconcertantes; mais bien étudiées et bien comprises, elles deviennent très instructives, et, de même que celles qui suivent, elles nous ouvrent de larges horizons sur l'extrême flexibilité du nombre grégorien, sur sa docilité excessive à se prêter aux moindres influences du texte. Elles nous apprennent en outre que, malgré toutes nos recherches et nos comparaisons, nous sommes encore bien loin d'avoir pénétré toutes les secrètes délicatesses de la composition antique, et que la prudence, la sagacité, la persévérance nous seront nécessaires pour atteindre et comprendre le fond de cet art musical qui, par sa subtilité et sa fluidité, échappe à l'analyse, au moment même où l'on croit en avoir saisi les lois.

539. — Non pas que les règles exposées jusqu'ici soient renversées par ces intonations en apparence capricieuses; elles sont seulement dépassées; elles ne suffisent pas pour toutes les combinaisons verbales; les moindres incidents du texte invitent la mélodie à sortir du cadre de l'intonation typique, ce qu'elle fait, comme en se jouant, de cent manières.

On pourrait croire, en effet, d'après tout ce qui précède, à la stabilité, mélodique et rythmique, inviolable de cette formule d'intonation. Il n'en est rien : les séries H et I en sont la preuve.

540. — Pourquoi les huit syllabes de la série H ne s'appliquent-elles pas simplement au type normal? Rien n'était plus facile, ce semble :

Type normal
Série G
Vi- dén- tes stél- lam Má- gi

Simple adaptation possible
Prae ti- mó- re áu- tem é- jus
Lá- pi- des tor- rén- tes íl- li

Fig. 248.

Une note de récitation en plus au début, et tous les mots s'ajustent exactement au type, accent par accent. Dans les séries précédentes, les compositeurs ont ajouté librement jusqu'à trois notes de récitation; pourquoi pas quatre? Sans doute que leur goût ne leur permettait pas ce procédé *ici*; nous disons *ici*, car ailleurs ils ne se font pas faute de ces sortes d'adjonctions, de prosthèses.

On se gardera bien de blâmer les compositeurs; ce qu'ils ont trouvé pour tourner cette difficulté verbale est mieux réussi que la simple adaptation proposée ci-dessus.

541. — A la vérité, la version authentique des manuscrits les meilleurs et les plus nombreux de tous les pays n'est pas celle de l'édition vaticane, il est regrettable que ses rédacteurs ne l'aient pas suivie. La voici, mise en regard du type normal et de la version vaticane :

Fig. 249.

Entre la version des manuscrits et celle de l'édition vaticane, une seule note de différence! une simple note liquescente! Mais une seule note, en plus ou en moins, suffit souvent pour altérer l'ordonnance harmonieuse d'une cantilène; et c'est le cas ici.

542. — Il est facile de s'en convaincre par l'étude des signes neumatiques et rythmiques. Hartker surmonte d'un trait de longueur la *clivis* liquescente de *torréntes*. Cette indication prouve

qu'un appui rythmique, et même discrètement prolongé, doit reposer sur la première note de ce groupe. L'allure binaire de l'incise entière se dessine aussitôt; et c'est précisément l'allure du type normal dans toutes les séries déjà analysées :

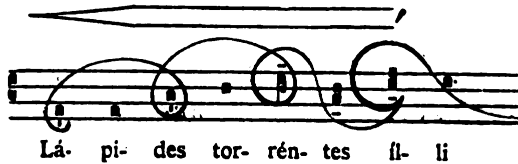


Fig. 250.

Pratiquement la mélodie s'élance vivement sur les quatre premières syllabes, enlève également, dans une large arsis, l'accent de *torréntes*, redescend ensuite dans une courbe gracieuse pour reprendre note à note le type normal, et, dans un *slargendo* bien marqué, atteint enfin le sommet de l'incise.

543. — Cette interprétation certaine est altérée, dans l'édition vaticane, par la chute de la note liquescente. L'accent du mot *torréntes* ne reçoit qu'une seule note; ainsi est rompue l'allure binaire de toutes ces incises :

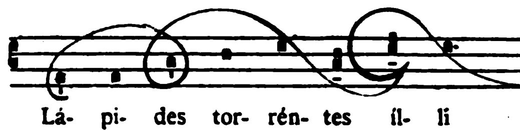


Fig. 251

Nous aurions dû, dans nos éditions rythmiques, ajouter un point :

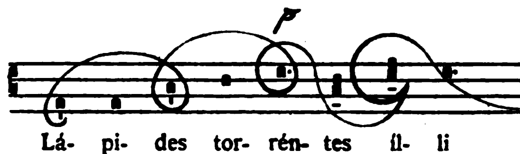


Fig. 252.

la faute eût été ainsi corrigée, au moins rythmiquement, et la version rendue un peu plus conforme aux manuscrits.

544. — Toute cette analyse fait comprendre comment la simple adaptation au type normal n'a pas même, probablement, été envisagée par les compositeurs :
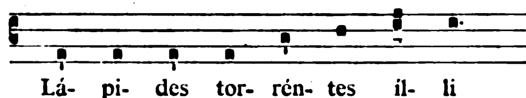


Fig. 253.

Cette phrase manque d'élan, elle se traîne languissamment sur les quatre notes à l'unisson ; c'est sans doute ce qui explique l'abandon partiel du type primitif et sa correction intelligente et artistique.

545. — *Série I.* — On trouvera, groupés dans cette dernière série, des textes mélodiques qui ne sont que des variations du type étudié dans les exemples ci-dessus. Quelques mots de présentation suffiront.

Le premier, nº 28, *Qui persequebántur jústum*, est à rapprocher des deux textes précédents ; tous ont huit syllabes et se correspondent accent par accent :

26. *Lápides torréntes ílli*

27. *Prae timóre autem éjus*

28. *Qui persequebántur jústum*

Malgré cette concordance, la version mélodique de ce dernier texte ne répond pas à celle des deux premiers. Le compositeur s'est contenté d'adapter ce texte à une autre formule bien connue du septième mode :

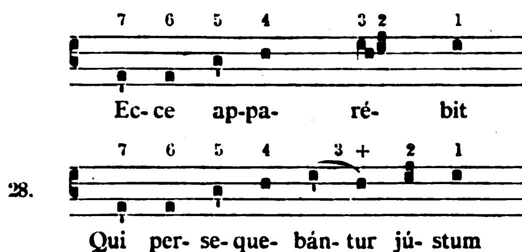


Fig. 254.

Le *si*, groupe 3, de l'édition vaticane, sur la syllabe *tur* (tableau K, 28) est fort douteux.

Des observations analogues pourraient être faites sur les intonations suivantes 29 et 30 du tableau K, mais elles appartiendraient plutôt à un traité de composition grégorienne. Faisons cependant, à ce propos, une remarque générale.

546. — De tels exemples doivent nous apprendre à être larges, à ne pas ériger en système des règles, certaines sans doute, mais qui ont néanmoins leurs exceptions. Au premier abord, ces exceptions paraissent capricieuses, illogiques, leur raison d'être se dérobe à nos premières investigations. Mais bientôt une étude plus attentive, plus large, nous livre les secrets de composition qui se cachent derrière ces irrégularités, et celles-ci, bien comprises, sont des indices d'un goût musical exquis.

Avant tout, restons vrais, objectifs, et prenons les faits tels qu'ils se présentent dans les manuscrits grégoriens.

547. — Pour nous en tenir aux intonations régulières, séries A à G, nous devons conclure que, dans ces formules, la stabilité évidente de la mélodie et du rythme contraint les mots à se mouler sur un cadre musical et verbal préétabli; ceux-ci d'ailleurs se soumettent avec la meilleure grâce, en se prêtant, tantôt à être rythmés, tantôt à être enclavés dans les limites étroites d'un temps composé.

Une double erreur doit être évitée :

a) ne faire attention qu'aux accents toniques pour les *frapper;*

b) vouloir à tout prix *rythmer* les mots, *enlever* les accents, pour appliquer la loi de l'*enjambement* des mots.

Le résultat de l'une comme de l'autre de ces erreurs serait d'amener infailliblement, avec la multiplicité des rythmes, un bouleversement tonal de toutes ces incises, dont la beauté principale repose sur leur tranquille uniformité.

548. — On voudra bien reconnaître comment notre théorie, si large et si souple, de l'accent latin s'accorde parfaitement avec les faits de composition grégorienne; seule, la *liberté de l'accent*, tantôt au levé, tantôt au frappé, permet d'accorder les droits de la mélodie avec ceux des mots; que la musique les traite en *rythmes* ou en *temps composés*, presque toujours ils conservent l'une ou l'autre de leurs qualités naturelles, tout en s'abandonnant aux entraînements de la cantilène.

Cinquième exemple.

Une incise d'antiennes du VIII[e] mode.

Tableau L.

		1 (7 6)	2 (5 4)	3 (3 2)	4 (1)
SÉRIE A					
1) Ecce compléta.	quae	dí- cta	sunt per	An- ge-	lum
2) Hoc est.	ut	di- li-	gá- tis	ín- vi-	cem
3) Ite et vos.		et quod	jú- stum	fú- e-	rit
4) Tolle quod tuum.		qui- a	é- go	bó- nus	sum
SÉRIE B					
5) Dixit autem pater.		tól-	le quod	tú- um	est
6) Benedíco te.		í-	gnis ex-	stin- ctus	est
7) Nolíte judicáre.		ju-	di- ca-	bí- mi-	ni
SÉRIE C					
8) Aquam quam ego.	qui	bí- be-	rit ex	é-	a
9) Lauréntius.		quí per	sí- gnum	crú-	cis
SÉRIE D					
10) Misi dígitum.		Dó-	mi- nus	mé-	us
11) Heródes rex.		vó-	lens post	Pá-	scha
12) Hymnus ómnibus.		gló-	ri- a	haéc	est
13) Amen, amen.	tri-	stí-	ti- a	vé-	stra
14) Jurávit Dóminus.		tú	és sa-	cér-	dos
SÉRIE E					
15) Cóllocet eum.		cúm	prin-	cí- pi-	bus
16) Dum sacrum.		tú-	ba	cé- ci-	nit
SÉRIE F					
17) Ecce ancílla Dñi.		fí-	at	mí-	hi
18) Cum ortus fúerit.		tám-	quam	spón-	sum
19) Omnes sunt.		pró-	pter	é-	os

Fig. 255.

549. — L'incise mélodique reproduite dans le tableau ci-dessus a déjà été étudiée à deux reprises dans la *Revue Grégorienne* : une première fois en 1913 (p. 160-167) et 1914 (p. 16-29), où nous avons justifié, croyons-nous, et dans le moindre détail, le rythme adopté; et une seconde fois en 1920 (p. 9-16 et 41-47), à propos de la théorie nouvelle dite du *Neume-Temps*.

Elle nous servira de nouveau ici à démontrer comment la mélodie est parfois un guide sûr pour résoudre les difficultés rythmiques des chants purement syllabiques. — Nous nous contenterons de quelques explications, renvoyant à la *Revue Grégorienne*, surtout à l'article des années 1913-1914, les lecteurs qui voudraient étudier à fond la composition mélodique et rythmique de cette gracieuse incise.

550. — Le tableau ci-dessus comprend six séries, établies d'après le nombre des syllabes qui s'appliquent diversement à l'unique incise musicale, depuis le plus long texte A, sept syllabes, jusqu'au plus court F, quatre syllabes.

551. — Au point de vue rythmique, qui nous occupe spécialement en ce moment, quelques textes syllabiques de la série A peuvent seuls présenter des doutes.

Comment rythmer, par exemple, le texte 4 : *Quia ego bonus sum*, pris isolément?

Deux procédés s'offrent à l'esprit :

a) rythmer tous les mots, conformément à la règle de l'enjambement :

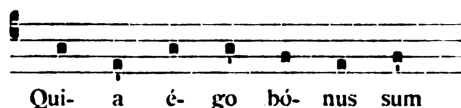


Fig. 256.

b) traiter les deux premiers mots en *mots-temps*, et réserver l'enjambement pour le dernier. On sait que *bonus sum* est assimilé à un mot unique, dactylique :

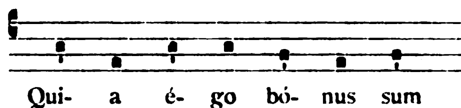


Fig. 257.

Considérés en eux-mêmes, ces deux rythmes sont évidemment légitimes; ils ne transgressent strictement aucune loi, et l'on peut choisir. Cependant n'y en a-t-il pas un meilleur que l'autre? Examinons bien.

Une réponse déterminée par le goût individuel ne serait pas suffisante, parce que subjective. Il faut, quand c'est possible, des raisons d'ordre intrinsèque, pour que le jugement et le choix soient valables; le goût et l'art interviendront ensuite.

552. — Or donc, analysez attentivement le premier de ces rythmes, *a;* ne vous apercevez-vous pas très vite que le manque d'ictus sur *bó* de *bónus sum*, un dactyle, n'est pas suffisamment justifié? Il n'est pas entouré des circonstances mélodiques qui autorisent généralement cette anomalie, c'est-à-dire une thésis à la fois mélodique et rythmique, bien authentique, lourde, sur laquelle la voix s'appuie pour rebondir d'un seul élan au-delà de l'accent (Cf. art. 5, § 2, pp. 343-348).

Comparez ces deux exemples :

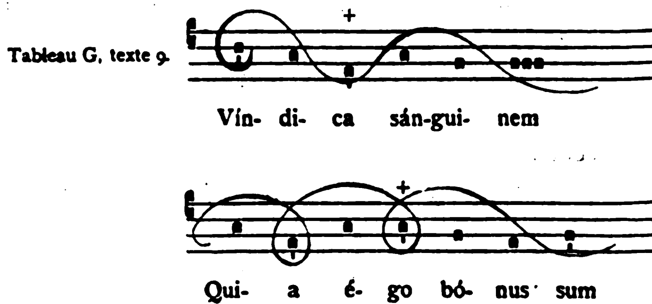


Fig. 258.

Entre les deux thésis surmontées d'une croix, quelle différence! La première est nette, franche, bien accusée par une chute mélodique de quarte (*la-mi*), la seconde est indécise, molle, branlante; en outre, dans le second cas, elle est plus élevée d'une tierce (*mi-sol*) que l'ictus qui la précède, plus élevée encore que l'accent qui la suit. Ces observations induisent au rejet de ce rythme et à l'adoption du rythme *b* :

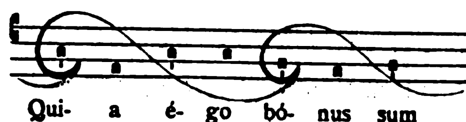


Fig. 259.

553. — S'il s'élevait un doute sur ce choix, il suffirait pour le dirimer de le confronter avec les séries suivantes de la même mélodie. Chaque réduction de syllabes amène dans le tableau une ou deux synérèses :

en B, synérèse des notes 7 et 6,
en C, » » » 3 et 2,
en D, » » » 7-6, 3-2.

En E et F, il y a mieux encore, à savoir une *fusion* complète en un *seul son double* des deux notes 5 et 4.

Le rythme du texte 4 doit donc être ramené à celui de toutes les autres incises :
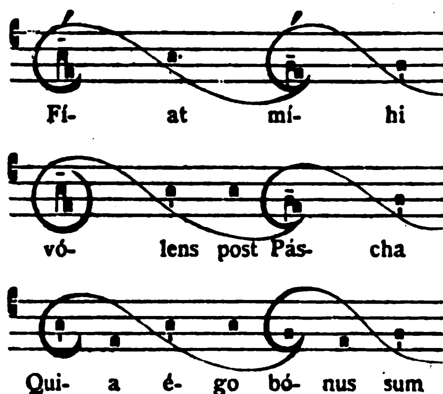


Fig. 260.

Encore une fois la mélodie nous a tirés d'embarras.

554. — Après tous les exemples et commentaires qui précèdent, il ne reste qu'à fortifier nos enseignements, en ajoutant encore quelques incises où la mélodie sert de guide rythmique dans les cas douteux. Nul besoin maintenant d'explications; la disposition de chaque tableau demeure identique, et leur étude amène aux mêmes conclusions.

Sixième exemple.

L'Intonation *mi-fa-sol* du Credo I.

Tableau M.

	Notes prosthétiques 1	2	Notes essentielles 3	4	5			
SÉRIE A *4 syllabes* avant l'accent :								
1.	Gé-	ni-	tum	non	fá-			(ctum)
2.	con-	sub-	stan-	ti-	á-			(lem)
SÉRIE B *3 syllabes* avant l'accent :								
3.		et	pró-	pter	nó-			(stram)
4.		Et	in-	car-	ná-			(tus est)
5.		Et	re-	sur-	ré-			(xit)
SÉRIE C *2 syllabes* avant l'accent :								
6.			vi-	si-	bí-	li-	um	
7.			Et	in	ú-		num	
8.			Et	ex	Pá-			(tre)
9.			(stram)	sa-	lú-		tem	
10.			Cru-	ci-	fí-			(xus)
11.			Et	a-	scén-			(dit)
12.			cú-	jus	ré-		gni	
13.			Et	in	Spí-	ri-	tum	
14.			qui	ex	Pá-		tre	
15.			Qui	cum	Pá-		tre	
16.			qui	lo-	cú-	tus	est	
17.			Et	ex-	spé-			(cto)
SÉRIE D *1 syllabe* avant l'accent :								
18.				fa-	ctó-		rem	
19.				Et	í-	te-	rum	
20.				de	Spí-			(ritu)
21.				Et	ú-		nam	
22.				Con-	fí-	te-	or	
23.				Et	ví-		tam	
SÉRIE E Unique exception :								
24.			Qui	pro-	pter	nos	hómi-	nes

Fig. 261.

555. — Si le rythme des intonations 1 à 17 du *Credo* pouvait soulever quelque doute, les intonations avec synérèse 18 à 23 seraient de nature à donner toutes les explications voulues.

Le compositeur a manifestement voulu qu'un accent tonique (5) succède immédiatement aux notes *mi-fa* de l'intonation, ce qui explique la présence d'une ou deux notes prosthétiques dans le cas de quatre ou de trois syllabes avant l'accent (séries A et B), et la synérèse en podatus des notes *mi-fa* lorsqu'une seule syllabe précède l'accent (série D). Il n'y a qu'une exception (série E), où le compositeur, sans doute embarrassé, s'est contenté d'un accent secondaire, presque fictif, sur la finale de *propter* (1).

556. — Suivent quelques autres exemples de la même intonation, du type antiphonique :

L'INTONATION *mi-fa-sol* DANS LES ANTIENNES.

4 syllabes avant l'accent.

Ant. Má- ri- a et flú- mi- na

Ant. Anxi- á- tus ést in me

3 syllabes avant l'accent.

Ant. Rú- bum quem ví- de- rat

2 syllabes avant l'accent.

Ant. Tri- du- á- nas

» Ap- pen- dé- runt

(1) La structure, tant mélodique que rythmique, de cette incise comme d'ailleurs de tout le *Credo I* a été étudiée dans le plus grand détail dans notre *Monographie* n° III : « *Le Chant authentique du Credo* », extrait de la *Paléog. Mus.* t. X.

2 syllabes
avant l'accent.

Ant. Ec- ce quód con- cu- pi- vi

Ant. In- nu- é- bant

Ant. Vi- gi- lá- te
» Ju- bi- lá- te

etc., etc.

Fig. 262.

Septième exemple.

Intonation des antiennes du IV[e] mode en A.

557. — Cette formule d'intonation — il y en a une centaine d'exemples — se modifie de différentes manières selon les exigences du texte :

Ex-spe- ctá- bo Dó- mi- ne
Ec- ce rex vé- ni- et
Ro- rá- te caé- li dé- su- per

Gáu- de Ma- rí- a Vír- go
Da mí- hi in dís- co

Con- fun- dán- tur
Pó- pu- le mé- us
Quaé-ri- te Dó- mi- num

Fig. 263.

Tableau N.

6 5 4 : 3 : 2 1

RIE A *5 syllabes* Cadence spondaïque

1) Pó- pu- le : : mé- us
2) An- nun- ti- : : á- te
3) A scén- dit : : Dé- us
etc.

RIE B *6 syllabes* Cadence dactylique

4) Quaé- ri- te : Dó- : mi- num
5) An- ge- lus : Dó- : mi- ni
6) Pru- dén-tes : vír- : gi- nes
etc.

RIE C *4 syllabes* Cadence spondaïque

7) Con- fun- : : dán- tur
8) E- go : : au- tem
etc.

RIE D *5 syllabes* Cadence dactylique

9) Numquid : réd- : di- tur
10) Ec- ce : vé- : ni- et
etc.

RIE E *3 syllabes* Cadence spondaïque

11) Qui : : sí- tit

UE F *4 syllabes* Cadence dactylique

12) O : mú- : li- er

UE G *2 syllabes* Cadence spondaïque

13) : : Sí- on
14) : : O mors

IE H *3 syllabes* Cadence dactylique

15) : Fá- : ctus sum
16) : Vá- : de jam

Fig. 264.

558. — Ici encore, un musicien moderne ne manquerait pas de rythmer :
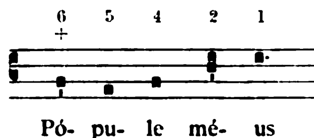


Fig. 265.

Un regard sur le tableau, et surtout sur les séries E, F, montre que, dans toutes ces incises, l'ictus rythmique est mieux à sa place sur la note *sol*, quelle que soit la syllabe qui supporte cette note : pénultième faible, accent secondaire, accent tonique ou fin de mot. Même raison toujours : le type musical l'emporte sur les mots et leur impose sa forme :

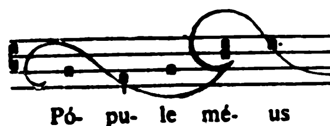


Fig. 266.

On peut dire qu'en pareil cas le mot *pópule* est à la fois *mot-rythme* et *mot-temps :*

mot-rythme, parce que l'*arsis* sur la syllabe accentuée est suivie d'une thésis féminine;

mot-temps, parce que cette thésis féminine n'est pas conclusive, elle demande un complément.

559. — Ceux pourtant qui voudraient, quand la chose est possible, mettre l'ictus sur le *la-4*, notamment lorsqu'il coïncide avec une fin de mot, le pourraient sans inconvénient :

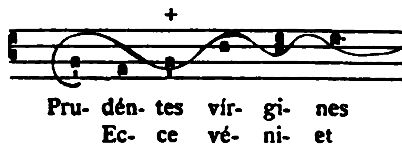


Fig. 267.

précisément à cause des modifications partielles qu'entraîne dans la mélodie l'adaptation des différents textes, cf. n° 557. Il n'y a pas ici cette fixité mélodique qui entraîne rigoureusement la fixité rythmique.

Huitième exemple.

Type d'antiennes du huitième mode.

– L'importance du tableau O, hors texte ci-contre, est il doit être publié intégralement.

POSITION GÉNÉRALE DU TABLEAU.

– Au centre du tableau, se trouve la *colonne d'accent*, 9 ; c'est elle qui en a déterminé toute l'organisation.

ıprend deux grandes divisions :

vision, spondaïque. — Textes 1 à 18. — Tous les mots dans les colonnes 9 et 8 sont *spondaïques*, et la colonne 9 ent que la seule syllabe accentuée de ces spondées :

Fig. 269.

vision, dactylique. — Textes 19 à 30. — Tous les mots dans les colonnes 9 et 8 sont *dactyliques*, et la colonne 9 e toujours la syllabe accentuée et la syllabe pénultième.

Fig. 270.

ılte de cette disposition que le *si* de la colonne 8 s'appuie , dans les deux divisions, sur une *syllabe finale* de mot. Il ieu de revenir sur ce point.

562. — *L'ordre des textes* dépend dans chaque division du *nombre des syllabes placées avant l'accent central* (col. 9), comme on peut le voir à gauche :

Textes 1 et 2, aucune syllabe avant l'accent; textes suivants, 1, 2, 3, 4, 5, 6 syllabes avant l'accent. Les particularités mélodiques propres à chacune de ces catégories expliquent et justifient cette ordonnance, en même temps qu'elles éclairent les règles de composition grégorienne suivies dans toutes ces antiennes.

563. — Ainsi donc, à gauche et à droite des colonnes centrales 9 et 8 se développent les textes et la mélodie :

à gauche, toutes les syllabes antétoniques s'élancent vers l'accent;

à droite, toutes les syllabes et les mots postoniques descendent et aboutissent soit à la ½ cadence (col. 6, 5, 4), soit à la cadence finale (col. 3, 2, 1).

564. — En effet, ces antiennes se composent généralement de deux incises mélodiques identiques, sauf les variantes déterminées par le changement des textes et la différence des cadences. La première incise se distingue par sa ½ cadence, la seconde par sa cadence finale :

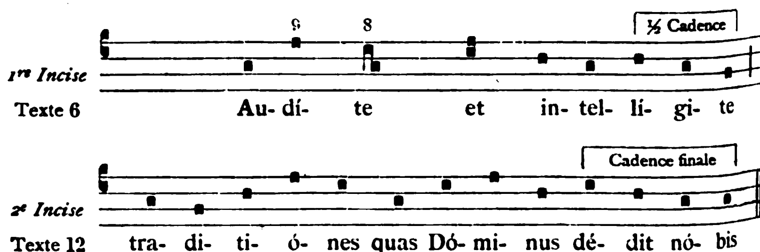


Fig. 271.

La disposition du tableau nécessite la séparation des incises d'une même antienne; mais un renvoi au texte numéroté facilite le raccord entre les deux parties lorsqu'il y a lieu; ce qui importe assez peu d'ailleurs pour la présente étude.

RYTHME.

565. — Le rythme des incises *purement syllabiques* est toujours l'objet spécial de nos recherches. Les incises avec quelques groupes

ne sont insérées dans le tableau que pour aider les recherches et les confirmer.

Le rythme des incises appartenant à la deuxième division n'offrant pas de difficultés sérieuses, mieux vaut le fixer d'abord; ce travail préliminaire facilitera l'étude des incises de la première division.

566. — *Rythme des incises de la deuxième division, dactylique.*

Les colonnes centrales, 9 et 8, sont un point de repère solide pour la fixation de ce rythme.

Tout le monde admettra le rythme suivant pour les syllabes antétoniques :

9 8

1 syllabe avant l'accent

Texte 19 (idi)- psum dór- mi- am...

Texte 21 Vi- dén- ti- bus...

3 syllabes avant l'accent

Texte 24 Qui- a vi- dí- sti me Thó-ma
» 25 In ló- co pá- scu- ae

4 syllabes avant l'accent

Texte 26 Qui- a é- go í- pse sum allelúja
» 27 dí- xit é- is Páx vó- bis allelúia

5 syllabes avant l'accent

Texte 29 flo- ré- bunt si- cut lí- li- um in...

Texte 30 Sté- tit Jé- sus in mé- di- o disci...

Fig. 272.

Pour fixer ces rythmes, une seule règle a suffi : à partir de l'accent ictique ferme, incontestable, les ictus ont été placés en

rétrogradant, de deux en deux syllabes, la mélodie n'imposant aucune exception à cette loi générale. Toutes les syllabes précédant l'accent principal (9) doivent être regardées comme ne formant avec lui qu'une unité verbale conduisant droit à cet accent.

567. — L'application de cette règle amène les touchements tantôt sur les accents toniques, tantôt sur les finales de mots; il n'importe. Appuyé sur une syllabe accentuée, l'ictus lui emprunte un peu de sa force; sur une syllabe atone, il se conforme à sa douceur. Cet ondoiement souple et miroitant des reflets intensifs de la parole sur la surface tranquille de la ligne rythmique l'illumine, répand sur elle une vie, un charme indéfinissable, qui sont l'un des caractères les plus délicats et les plus séduisants de l'art grégorien.

568. — *Rythme des incises de la première division, spondaïque.*

Il faut commencer par exposer le rythme de ces incises *tel que nous le comprenons*, en leur appliquant simplement les règles ordinaires : on prouvera ensuite qu'il n'est pas possible de rythmer autrement. Ceux qui nous ont suivi jusqu'ici n'auront aucune difficulté à rythmer le premier texte, surtout après l'étude de la deuxième division :

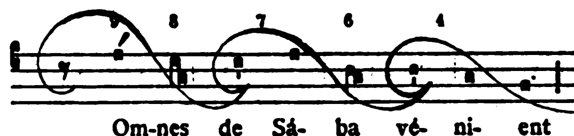


Fig. 273.

569. — Même rythme pour le second texte qui, lui, est entièrement syllabique.

L'accent de *Lúmen* sera au levé, sa syllabe finale à la thésis (col. 8), si l'on veut être fidèle aux indications fournies sur cette colonne par tous les textes de la deuxième division et par toutes les synérèses des notes *si-sol* (col. 8), qui forment un temps binaire dans un si grand nombre d'incises.

De plus, la suite du texte et de la mélodie amène si naturellement les autres ictus sur les notes groupées en synérèses 7, 6, 4, qu'il faut s'arrêter au rythme suivant, sous peine de tomber dans la contradiction et le chaos :

9 8 7 6 5 4

l. 2 Lú- men ad re- ve- la- ti- ó- nem gén- ti- um

» 3 De frú- ctu vén- tris tú- i

» 4 Cap-tá- bunt in á- ni-mam jú- sti

Fig. 274.

570. — Lorsque le nombre des syllabes antétoniques s'allonge, comme dans les textes 9 à 18, il faut avoir recours à la règle ordinaire pour le placement des ictus, et adopter la marche rétrograde binaire, comme ci-dessus dans la deuxième division dactylique. La mélodie antétonique de ces incises (col. 14 à 10) est assez instable; elle varie chaque fois que le nombre des syllabes augmente, et n'a donc aucun rythme ferme à leur imposer.

571. — C'est précisément le contraire, dans la partie postonique des mêmes incises; là, la mélodie est immuable, elle règle absolument toute la marche rythmique, sauf bien entendu les deux cadences mentionnées.

572. — C'est d'après ces principes que sont rythmés les textes suivants :

Partie antétonique — Partie postonique

Ob- tu- lé- runt pro é- o Dó-mi- no

Dá- ta est mí- hi ó- mnis po- té- stas

Cadence finale

be- á- ti qui non vi- dé- runt et cre- di- dé- runt al-le- lú- ia.

Fig. 275.

Toutes les autres incises reçoivent le même rythme. On peut s'en convaincre en étudiant en détail notre long tableau hors texte ; après toutes les explications qui précèdent, il ne reste plus de difficulté.

573. — Mais il faut pénétrer plus à fond ces incises et démontrer que les compositeurs ont *voulu délibérément* les rythmes que nous venons d'indiquer.

La grosse difficulté, pour des musiciens modernes, est toujours la question de l'accent au levé, colonne centrale 9. — Hé bien, abordons-la encore une fois de front à l'aide de ce tableau; examinons-la froidement, lentement, sans préjugés, et surtout laissons de côté, pour un moment, l'harmonie moderne, car elle ne peut que nous embarrasser et obscurcir notre jugement; d'ailleurs, elle n'existait pas il y a quinze siècles, et les maîtres grégoriens n'avaient pas à s'en préoccuper lorsqu'ils composaient. Faisons comme eux, entrons dans leur esprit, dans leur manière de penser, et nous aurons chance d'arriver à la pleine vérité.

Hélas, il est bien difficile d'en arriver là du premier coup ; aussi essaierons-nous, à notre tour, d'exposer clairement les objections d'un rythmicien moderne, chercheur loyal ; nous le suivrons pas à pas.

Pour échapper à la vérité qui le presse, à savoir la nécessité de l'accent au levé, dans les textes 1 à 18 (col. 9), il évoque tous les prétextes.

574. — Examinant attentivement — et il a raison — tous les signes neumatiques sangalliens qui surmontent les syllabes de la colonne 9, dans tous les textes de 1 à 30, il découvre, non sans joie :

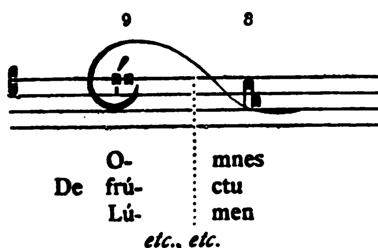
1° que la *syllabe unique* des textes 1 à 18 est toujours accompagnée d'une *virga épisématique* /̄, sauf au texte 16, où manifestement c'est une inattention du copiste, d'ailleurs d'époque postérieure, et au texte 14, lui aussi de seconde main;

2° que les *deux syllabes* des textes 19 à 30 sont, au contraire, toujours surmontées de *virgas* sans épisème / / (le texte 24,

vidisti me, qui fait exception, a été écrit postérieurement par un copiste qui, ne sachant plus la valeur de l'épisème, l'ajoute à presque toutes ses *virgas*).

Fort de cette constatation, le moderne en tire aussitôt une conclusion triomphante : « N'est-ce pas la preuve évidente que la *virga* épisématique compte pour deux temps?

la preuve évidente qu'il faut rythmer



sur le modèle des incises de la 2me division
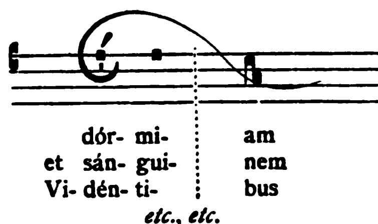


Fig. 276.

» Tout s'ajuste alors dans un ordre parfait, et les règles suivies sont conformes aux théories du *Nombre Musical Grégorien*. Voyez plutôt :

a) toutes les syllabes accentuées sont au frappé, comme il convient lorsqu'elles sont chantées sur un *podatus* ou une *clivis ;*

b) tous les mots sont *rythmés*, ils enjambent sur les mesures;

c) toutes les syllabes finales de mots se rangent bien régulièrement dans la colonne 8, comme il est indiqué ci-dessus, p. 387;

d) rien n'est changé dans le rythme des syllabes *postoniques* jusqu'à la fin des incises;

e) enfin les syllabes *antétoniques* se rythmeront selon la marche binaire retrograde proposée plus haut pour ces syllabes, p. 389; vous-même avez remarqué que cette première partie de la mélodie était instable, et n'avait pas la fixité de la seconde partie.

» Donc, continue notre adversaire, tandis que vous rythmez :

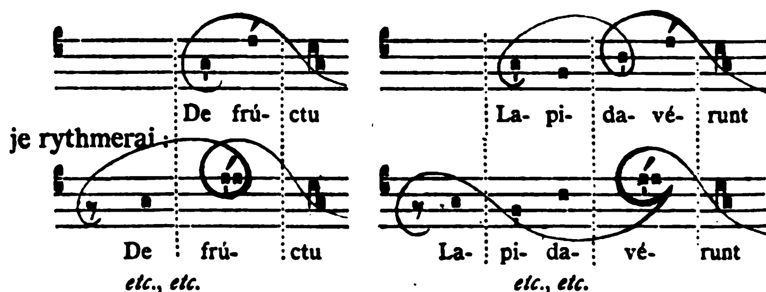


Fig. 277.

» Qu'exigez-vous de plus? »

575. — Tous ces beaux raisonnements ont le défaut de pécher par la base. Il est aisé de le prouver.

1° « La *virga épisématique* est double », dit-on. C'est une erreur; jamais, au centre d'une phrase, la virga épisématique n'équivaut à une note double.

Lorsque le notateur sangallien veut, dans certaines circonstances, indiquer une durée double, il a recours à la *virga strata* (𝆔).

Deux exemples frappants de ce fait se sont déjà présentés au cours de nos recherches : aux tableaux L du 5e exemple, page 378, et H du 1er exemple, page 349. Résumons ces tableaux.

Tableau L.

Type : 2 syllabes, col. 2, exigeant 2 temps : 2 *virgas* simples. — 14 textes.

Même type : 1 syllabe, col. 2, et toujours la *virga strata*, exigeant 2 temps :

ars.	thés.	ars.	thés.
1	2	3	4
vó-	lens post	Pá-	scha
fí-	at	mi-	hi
tú-	ba	cé-ci-	nit
tám-	quam	spón-	sus
pro-	pter	é-	os
cum	prin-	ci-pi-	bus

Fig. 278.

Tableau H.

		1	2	3	4
Type : Au moins 2 notes de récitation à la col. 2 :	cla-	má- bat	caé- cus ad	é-	um
	e-	lé- ctus	quem e-	lé-	gi
		áb-	ne- get se- met-	·í-	psum
		ad	il- lu-	dén-	dum
Sept textes avec 1 seule syllabe et /:		me	se-	quá-	tur (1)

Fig. 279.

576. — Mais alors que signifie la présence de l'épisème sur la virga d'accent des mots spondaïques (textes 1 à 18), et son absence aux virgas des mots dactyliques (textes 19 à 30)?

La question est en effet très intéressante et demanderait en réponse une longue étude spéciale. Quelques mots suffiront ici. La virga épisématique, dans les 18 premières incises, indique une simple nuance d' « arrondissement », un léger élargissement du temps unique que doit durer cet accent au levé, conformément à l'enseignement que nous donnions plus haut au ch. VI, nº 301.

Cette note, cet accent tonique, qu'il soit au début (textes 1 et 2) ou au centre des incises, est toujours au sommet, au tournant de la ligne mélodique; il en est comme la clé de voûte; après son émission, la mélodie retombe aussitôt sur la finale des mots. Il convient que cette chute, cette déposition immédiate soit doucement préparée; or, rien de mieux pour atteindre ce but que cette délicate ampleur concédée à l'accent.

(1) Si nous traitions ici *ex professo* cette question, et non en passant, nous ferions remarquer que la *virga strata*, signe d'allongement ici, se présente dans les deux cas à *la thésis* du rythme, où une pause est toute naturelle. C'est au contraire à *l'arsis principale* d'une incise que le musicien moderne voudrait le doublement d'un accent. Cette différence suggestive ne peut qu'être indiquée ici; elle se retrouvera sans doute plus tard.

C'est l'interprétation qu'il faut donner, croyons-nous, à la notation du B. Hartker, qui était décidément un saint et grand artiste :

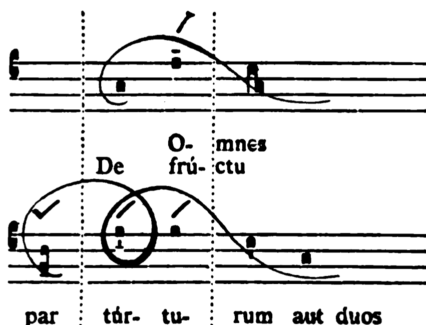


Fig. 280.

Quant à l'absence de l'épisème sur les virgas des mots dactyliques, elle s'explique facilement. La syllabe tonique dans les mots dactyliques reçoit, de la pénultième faible qui la suit immédiatement, comme une prolongation *mélodique* et *rythmique* : *mélodique*, puisque cette syllabe est chantée sur le même degré que la syllabe accentuée; *rythmique*, puisqu'elle appartient au même temps composé binaire.

Dès lors, l'élargissement réclamé par l'épisème dans les textes spondaïques n'a plus lieu de se manifester; il est obtenu tout naturellement par la seule émission des deux syllabes à l'unisson, sans que le notateur ait besoin de l'indiquer.

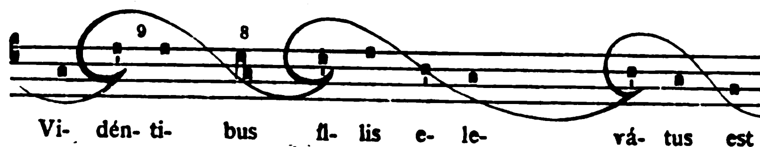
577. — 2° « Les règles grégoriennes, dit-on encore, ont été suivies à la lettre ».

Il ne suffit pas d'appliquer telle ou telle règle grégorienne à l'aventure, il faut l'appliquer à bon escient, c'est-à-dire dans les cas précis où son emploi est requis. De plus, il ne faut pas négliger volontairement une règle dont l'application, dans une circonstance donnée, est obligatoire. Or tel est, pour les textes spondaïques de notre tableau, l'usage de la règle de l'accent au levé.
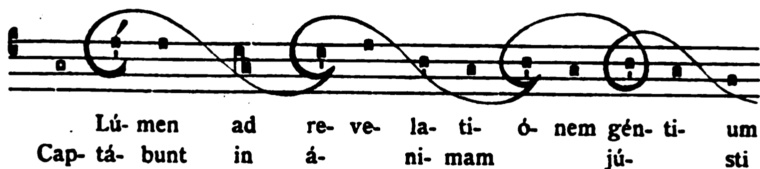
En voici la preuve manifeste.

Rien n'était plus facile, dans certains textes purement syllabiques, de mettre l'accent au frappé, sans apporter aucune altération substantielle à l'allure rythmique de l'incise.

Puisqu'on chantait, texte 21 :



Pourquoi ne pourrait-on pas chanter :



Les compositeurs anciens ne l'entendaient pas ainsi, ils chantaient avec l'accent au levé :

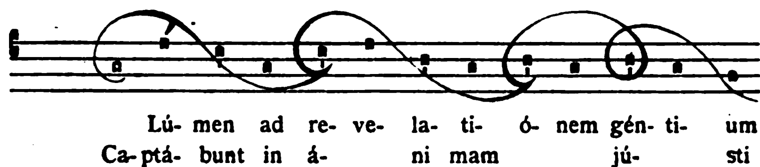


Fig. 281.

Pourquoi?

Parce que leur instinct de bons latinistes, de classiques, les entraînait, comme malgré eux, à rythmer les mots

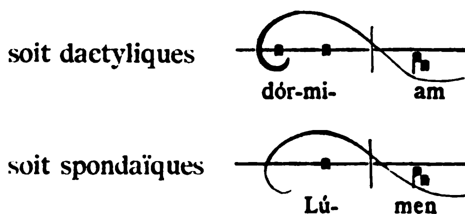


Fig. 282.

toutes les fois que la mélodie ne s'y opposait pas. Or, ici, la mélodie elle-même les invitait à suivre leur instinct, car elle est calquée sur les mots dont elle reproduit les contours; ils ont suivi en même temps leur instinct et la mélodie. Telle est la raison foncière des accents au levé dans nos incises.

578. — Il nous semble, à nous modernes, qu'il y a bien peu de différence entre
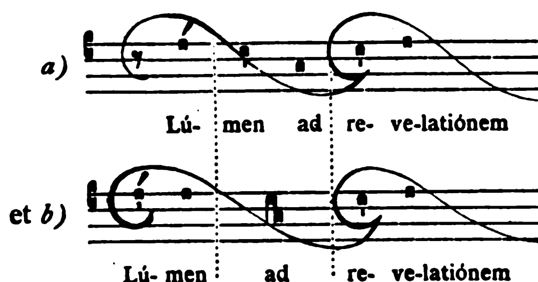


Fig. 283.

et un musicien du XXe siècle donnerait sûrement la préférence à la mélodie *b)*.

Les anciens, au contraire, sentaient assez la dissemblance pour déterminer leur choix très net en faveur de la première version : nous n'avons aucun titre à aller à l'encontre de ces créateurs de l'antique cantilène liturgique.

579. — Il y a plus : une autre raison venait parfois peser dans la balance pour les incliner vers la solution de l'accent au levé; c'était lorsque l'accent unaire était suivi immédiatement d'une syllabe chargée d'un groupe de notes; la *syncope rythmique* produite alors, si l'accent était marqué de l'ictus :

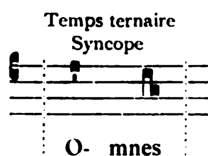


Fig. 284.

répugnait totalement à l'esprit latin et à l'esprit grégorien.

Un tel rythme, pour eux, contenait une double faute :

a) faute rythmique de *prononciation latine*, parce que le mot *ómnes* n'était pas *rythmé*, lorsqu'il pouvait l'être si facilement;

b) faute rythmique *musicale*, syncope, résultat malheureux, mais inévitable, de la première faute.

580. — Ce n'est donc pas simplement pour éviter le trouble rythmique qu'entraîne toujours une syncope dans l'allure d'une mélodie, que les accents ont été placés au levé dans les 14 textes spondaïques de notre huitième exemple; c'est avant tout pour rester fidèle aux lois naturelles d'une prononciation correcte de la langue que nous chantons.

Si, en agissant ainsi, nous évitons la secousse de la syncope, ce n'est que l'heureux résultat d'une émission parfaite du mot latin.

Nous n'hésitons pas à croire que les anciens mélodistes latins étaient dans l'heureuse impossibilité, à cause de leur éducation latine classique — qu'on se rappelle les Ambroise, les Augustin, les Damase, les Léon le Grand, les Grégoire, etc., — de glisser une syncope musicale au milieu de chants syllabiques. Dans ces gracieuses antiennes que nous analysons, ils chantaient, ils *rythmaient* les mots, comme dans l'art oratoire et la poésie. Cette habitude d'esquiver la syncope, ils la transportèrent tout naturellement dans les mélodies plus ornées et mélismatiques; de là, la douceur, l'aisance, le *coulant* rythmique de tout le répertoire grégorien.

Remarque sur la place de l'intensité dans les adaptations.

581. — Avant de terminer ce chapitre, disons quelques mots d'une question d'ordre pratique, soulevée par les faits d'adaptation que nous venons d'étudier. Nous y avons déjà fait allusion, pages 288 et 372, à propos des renversements mélodiques et dynamiques.

Nous voulons parler de la distribution de l'intensité dans le courant de l'incise. Dans les cas d'adaptation de nombreux textes à une mélodie type, faut-il garder toujours et partout l'intensité normale du mot, ou n'est-il pas mieux parfois de la sacrifier un peu à l'unité supérieure de l'incise?

Lorsque, dans les adaptations, les accents toniques des mots tombent toujours aux mêmes places, comme dans l'incise du VIIIe mode de notre tableau L, pas de difficulté. Le problème se pose au contraire dans les incises où les syllabes viennent se placer presque indifféremment sous les notes.

582. — Voici, par exemple, l'intonation du VIIe mode de notre tableau K, où, en dehors du groupe binaire *ré-mi* (col. 3-2) réservé

à l'accent, les autres accents du texte n'ont pas de place fixe :

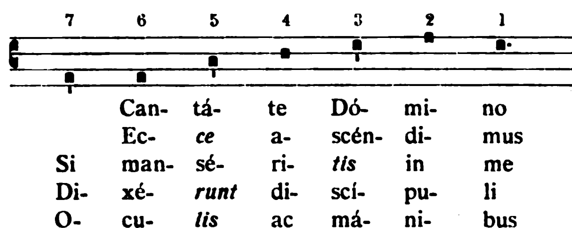


Fig. 285.

Devant ce problème, trois opinions se trouvent en présence :

583. — 1° *Interprétation purement musicale.* — La musique avant tout, diront les musiciens résolus : cette mélodie a reçu de nombreux textes sa forme quasi définitive, tant mélodique que dynamique; des adaptations exceptionnelles ne peuvent y contredire; dans tous les cas elle doit garder son allure et sa pureté primitives. Si la musique a le pouvoir de renverser la mélodie naturelle des mots, on ne voit pas pourquoi elle n'aurait pas celui d'en modifier la dynamie. Au reste l'entraînement, l'habitude de chanter cette incise avec sa dynamie naturelle forcera toujours les chanteurs à la suivre.

584. — Si l'on s'en tient à cette déclaration, le mot *óculis* devrait, pour correspondre au type *cantáte*, renverser son intensité:

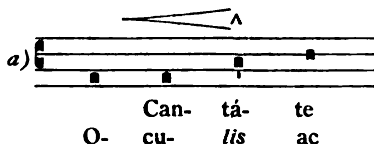


Fig. 286.

au lieu de *óculis*, on devra chanter *óculis* : c'est le renforcement d'une syllabe atone, *lis*, ou, au moins, d'un accent secondaire.

De son côté, le mot *manséritis* pour correspondre au type *Dómino* subira un renversement semblable :
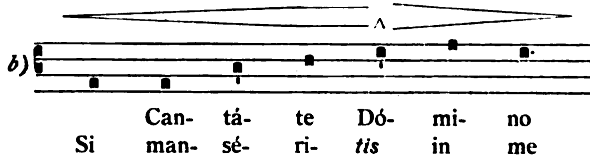


Fig. 287.

au lieu de *manséritis,* on devra chanter *manséritis,* avec cette aggravation sur l'exemple a) que la syllabe finale *tis* sert d'appui à l'accent principal de l'incise.

585. — Cette exécution un peu matérielle peut se justifier, en se plaçant exclusivement au point de vue musical; elle se concilierait plus d'adhérents, si ses partisans admettaient que la syllabe *tis* n'aura pas l'éclat de l'accent du mot-type *Dómino.*

586. — 2° *Interprétation purement oratoire.* — Le texte avant tout, répliquent les partisans décidés du texte, principalement dans les chants syllabiques; c'est le texte, et le texte seul, qui dans ce cas donne à la mélodie son rythme, son intensité, sa forme définitive.

— Cette loi générale est certaine, mais n'a-t-elle pas des exceptions? Une mélodie, même syllabique, ne peut-elle avoir reçu de l'adaptation de certains textes, souvent répétés, une forme, une empreinte, qui lui donne droit à l'inamovibilité, à la stabilité?

— Il n'importe, répondent-ils; toute mélodie syllabique doit subir la fluctuation dynamique des différents textes et s'adapter à leurs diverses exigences!...

587. — Et alors ils distribuent ainsi la dynamie dans les exemples déjà cités :

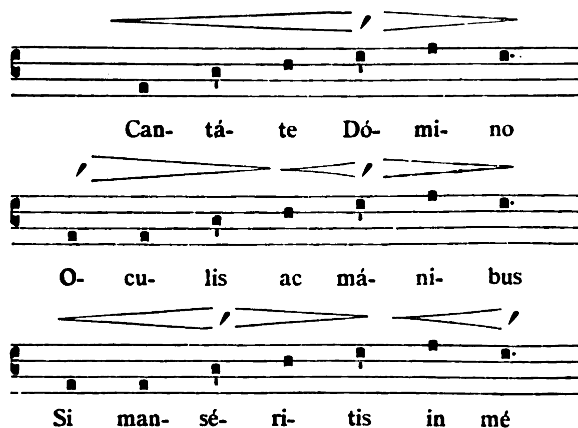


Fig. 288.

Bien entendu, l'accent du monosyllabe *mé,* dans ce dernier exemple, doit être fait, malgré sa place à la chute de l'incise.

588. — Cette interprétation nous semble exagérée, et quoique d'habiles chanteurs puissent en tirer d'heureux effets, elle n'est conforme, croyons-nous,

ni à la pensée mélodique de l'incise,

ni à l'esprit grégorien,

ni même aux lois naturelles de la musique;

aussi ne saurions-nous la recommander telle quelle! L'accentuation sur *me* nous paraît particulièrement détestable.

589. — 3° *Interprétation moyenne.* — D'autres maîtres, et c'est sans doute le plus sage, proposent une interprétation moyenne : elle maintient la forme dynamique foncière de l'incise *Cantáte Dómino;* mais, dans la pratique, elle adoucit l'intensité des notes ordinairement accentuées lorsqu'elles supportent une note finale.

Ainsi, tout est sauf : la ligne musicale demeure, et les mots gardent de leur physionomie native tout ce qui est compatible avec le renversement mélodique dont ils sont l'objet. N'oublions pas au reste qu'ils n'existent qu'en fonction de la *phrase;* c'est le rythme qui définitivement est maître, et ici la grande montée arsique, créée par l'élan de la mélodie, l'emporte sur tout le reste ;

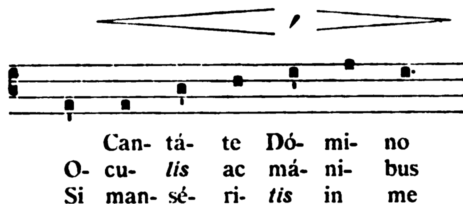


Fig. 289.

Les finales de *óculis* et de *mánibus* n'auront pas tout l'éclat des accents de *cántate Dómino*, ce qui n'empêchera pas la progression dynamique de s'étendre sur toute l'incise. Question de dosage, de nuances délicates que seul un enseignement par l'exemple peut faire bien saisir.

590. — Si ces nuances fines et subtiles semblent trop difficiles pour certains chœurs, eh bien! qu'on se rallie à l'exécution des musiciens. L'oreille habituée à la dynamie ordinaire de cette incise ne sera pas choquée par la petite irrégularité qui en résultera

dans l'émission du texte. Après tout, la musique réclame beaucoup plus de soumission, sans nous froisser, en nous faisant chanter plusieurs notes sur une pénultième brève, par ex. :

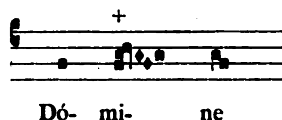


Fig. 290.

Une fois de plus se réalise l'adage ancien : *Musica non subjacet regulis Donati.*

591. — L'intensité, redisons-le, est essentiellement d'ordre phraséologique; elle ne se répète pas, « elle dépasse les petits rythmes élémentaires : elle appartient à la phrase, au grand rythme qu'elle englobe tout entier. Elle va, par des *crescendos* ou *decrescendos* progressifs, de note en note, de groupe en groupe, les reliant entre eux, les fusionnant dans une unique organisation. La force est la sève, le sang du rythme; elle suit la veine mélodique, monte, descend avec elle, répandant la vie, la chaleur, et produisant la beauté » (1).

---

(1) *N. M. G.* I, n° 103.

CHAPITRE IX.

L'INCISE (Suite).

EXTENSION MÉLODIQUE DES MOTS.

LES INCISES ORNÉES.

592. — On sait déjà que chaque syllabe des mots latins, même la pénultième faible, peut recevoir un développement mélodique. Le fait est là, sous nos yeux, dans des milliers de manuscrits; il n'y a qu'à l'accepter tel qu'il est, avec toutes ses conséquences(1).

Notre tâche doit se borner ici à déterminer le rythme, l'intensité et la chironomie de ces mélodies ornées.

Au chapitre suivant, ch. x, nous fixerons le rythme des mots dont les syllabes sont *entremêlées de groupes et de passages purement syllabiques*, par exemple :
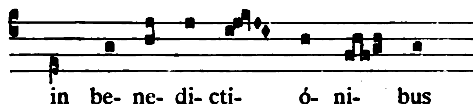


Fig. 291.

Dans le présent chapitre, nous étudierons seulement les mots dont *toutes* les syllabes sont agrémentées de groupes neumatiques, par exemple :

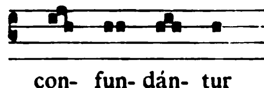


Fig. 292.

Nous examinerons successivement :

a) Les groupes sur les syllabes *toniques*,
b) » » *antétoniques*,
c) » » *postoniques*.

ARTICLE 1. — GROUPES SUR LES SYLLABES TONIQUES.

593. — Pour bien saisir ce qui va suivre, il est nécessaire de se rappeler les enseignements donnés dans la deuxième partie du *N. M. G.*, nos 287 à 291, sur les *groupes-temps* : ces instructions

(1) Cf. ci-dessus. chap. VII, nos 410-411.

, dans les pages suivantes, des applications pratiques ɛs en vue desquelles d'ailleurs elles ont été spécialement Nous conseillons donc de relire attentivement les nos , et même de chanter de rechef, comme préparation à ces s études, les exercices qui les accompagnent :

ⲝIV : Groupes-temps binaires ou ternaires;

ⲝV : » » composés de 4 notes;

ⲝVI : » » » de 5, 6 notes et plus.

:urs, ces exercices seront reproduits ci-dessous, mais, cette : *des paroles latines.*

§ 1. — Groupes-temps binaires ou ternaires.

Dé- us.

Dé- us.

Dé- us.

Dé- us.

C

5 Dé- us.

6 Dé- us.

7 Dé- us.

8 Dé- us.

9 Dé- us.

10 Dé- us.

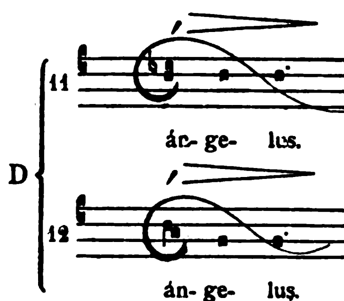


Fig. 293.

594. — Point n'est besoin d'un long commentaire sur ces exemples, qui devront en même temps servir d'exercices. On pourra les varier en changeant les mots :

túus, vóbis, íra, Déus, páter, etc.

595. — *Rythme.* Tous sont des *rythmes simples :* une arsis, une thésis. Tous les mots sont rythmés.

Le premier, syllabique, est le point de départ de tous les autres : ceux-ci ne s'en distinguent que par le développement de l'arsis (1) :

En *a*, l'arsis est unaire, n° 1 ;

en *b*, » » binaire, nos 2, 3, 4;

en *c*, » » ternaire, nos 5 à 10.

596. — *Chironomie.* Elle suit le rythme; aucune difficulté.

597. — *Intensité.* Pratiquement, la première note de tous ces groupes-temps est la plus forte, parce qu'elle correspond à l'émission de l'accent tonique. Les autres notes, bien unies à la première, bien liées entre elles, bien égales comme temps, doivent glisser légèrement, avec douceur, par un *decrescendo* habilement conduit, vers la syllabe de déposition.

598. — *Remarque pratique extrêmement importante.* — Le maître devra exiger de l'élève une *déposition très faible* de cette dernière syllabe, surtout au début des exercices, afin de combattre

(1) Cf. *N. M. G.* 1re partie, nos 112-113.

avec énergie et persévérance l'habitude moderne, et surtout française, de porter l'intensité sur la syllabe finale des mots. On ne saurait trop insister sur ce point.

599. — *Exemples 11 et 12.* — Une pénultième non accentuée, chantée syllabiquement entre deux temps composés, se rattache toujours rythmiquement au groupe qui précède; par là même, ce groupe est augmenté d'un temps simple. Cette règle n'est d'ailleurs qu'une application particulière d'une loi générale qui sera exposée au chapitre suivant, art. 1; mais les exemples 11 et 12 trouvent leur place si naturellement dans ces exercices qu'il était impossible de les omettre.

EXERCICE V.

Lú- men. jú- bar. hú- mor. rú- dis.
Hó- ra. dó- num. hó- mo. só- ror.
Ví- ta. dí- gnus. lí- ber. ní- tor.
Sé- men. vé- lum. sé- ges. dé- cor.
Pá- ter. má- gnus. ná- vis. vá- por.

tú- ba. dú- rus. fú- ror. súr- dus.
nó- men. ró- gus. fór- ma. cól- lum.
sí- tis. pí- gnus. lít- tus. vír- go.
pél- lis. gém- ma. éu- ge. pé- ctus.
vál- lis. dá- mnum. cáu- sa. páu- per.

gút-	tur.	fúl-	gor.	dúl-	cis.	cúl-	men.
mól-	lis.	só-	mnus.	cór-	pus.	stó-	la.
lín-	gua.	vín-	dex.	mís-	sa.	síl-	va.
tér-	ra.	té-	gmen.	ré-	ctor.	glé-	ba.
plán-	ctus.	spár-	sum.	clá-	mor.	blán-	dus.

vúl-	pes.	púl-	cher.	flú-	ctus.	prú-	dens.
fór-	tis.	tór-	rens.	hór-	ror.	tró-	chus.
clí-	vus.	fí-	xus.	frí-	gus.	trís-	tis.
clé-	mens.	fré-	num.	tré-	mor.	cré-	ber.
clá-	des.	flá-	vus.	trá-	dux.	prá-	tum.

crú-	sta.	frú-	ctus.	strú-	ctor.	trún-	cus.
dór-	sum.	pró-	sper.	cró-	cum.	stró-	pha.
frí-	ctus.	prín-	ceps.	scrí-	ba.	strín-	gor.
praé-	ceps.	splén-	dor.	grés-	sus.	scé-	ptrum.
crá-	tes	grán-	do.	frág-	men.	strá-	ges.

Fig. 294.

600. — *Exceptions.* — On sait que tous les groupes de trois sons n'ont pas l'ictus rythmique sur la première note.

1° Le *salicus* reçoit le touchement sur la deuxième note, conformément aux indications données dans la IIe partie du *N. M. G.*, n° 511 et ss. :

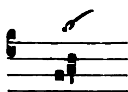


Fig. 295.

601. — 2° De même le *podatus* épisématique suivi d'une *virga :*

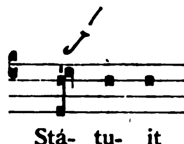
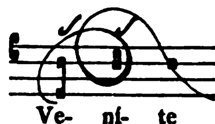


Fig. 296.

Cette notation rythmique spéciale est expressément signalée dans toutes les familles de manuscrits rythmiques sangalliens, messins, chartrains, etc.

Elle s'explique très facilement : ce groupe est ici la contraction de deux *podatus*, comme on le voit clairement dans la psalmodie du *Veníte exsultémus* du IV[e] mode, finales *g*, *g²*, *c* (1) :



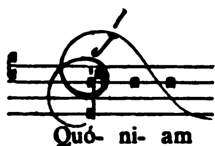


Fig. 297.

Le premier verset se chante avec l'accent sur la deuxième syllabe : deux podatus ordinaires suffisent. Les autres versets débutent tous par l'accent tonique, d'où la contraction suivante, indiquée par le *podatus* épisématique. Le notateur a voulu désigner la note maîtresse du groupe, en d'autres termes l'appui rythmique, par un épisème horizontal qui maintient la mélodie et son rythme dans son premier état (2).

(1) Cf. ci-dessus, ch. V, p. 172.

(2) Cf. *Revue Grégorienne*, 1913, p. 145-159, article de Dom A. MÉNAGER, *L'intonation des Introïts du type* Státuit.

Au lieu de l'épisème, le manuscrit de Laon, notation messine, se sert des lettres *t* ou *a* = *tenete, augete,* pour indiquer le même touchement.

Même notation rythmique dans les intonations des Répons du VIIe mode, où le ton plein supérieur est exigé :
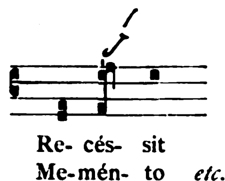


Fig. 298.

De même, avec la quarte et le ton plein, dans certaines intonations des Graduels du IIIe mode :

Gr. Tenuísti. pe- ne ef- fú- si sunt

Gr. Exsúrge. Dé- us mé- us
» in cáu-sam mé- am
Gr. Ego autem. in sí- nu mé- o

Fig. 299.

Il est donc impossible que ces épisèmes ici signifient un demi-ton, ils ont nécessairement une signification de durée.

602. — 3° D'ailleurs, tous les neumes sont susceptibles de modifications rythmiques ; celles-ci sont indiquées par les signes rythmiques des diverses écoles neumatiques.

Par exemple, la deuxième note du *climacus* (/·.) reçoit souvent le touchement ou appui rythmique; alors ce groupe est ainsi écrit (*A*).

Cette interprétation est confirmée par ce fait que, assez souvent, la deuxième note de ce groupe est traduite dans les manuscrits

stérieurs par un *pressus*, surtout quand ce *climacus* fait partie ın long mélisme :

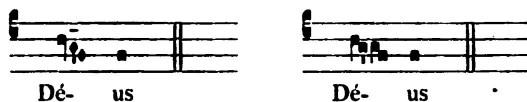


Fig. 300.

De même, le *torculus* reçoit parfois le trait horizontal sur sa te supérieure (♪); l'appui rythmique se porte souvent alors sur tte note, notamment lorsque certains manuscrits omettent la emière note du *torculus :*

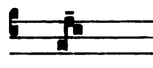


Fig. 301.

§ 2. — Groupes-temps de quatre notes.

Rythmes composés : 2 arsis, 1 thésis.

a b

1 Pá- ter. Pá- ter.

2 Pá- ter. Pá- ter.

3 Pá- ter. Pá- ter.

4 Pá- ter. Pá- ter.

5 Pá- ter. Pá- ter.

a b

Rythmes composés 1 arsis, 2 thésis.

6 Pá- ter. Pá- ter.

7 Pá- ter. Pá- ter.

8 Pá- ter. Pá- ter.

9 Dó- mi- ne.

10 Dó- mi- ne.

11 Dó- mi- ne.

Fig. 302

603. — Ces quatre notes, ou temps simples, se subdivisent en deux temps composés binaires.

604. — *Rythme et Chironomie.* — Tous ces exemples sont des rythmes composés :

soit de deux arsis et d'une thésis : 1 à 5.

soit d'une arsis et de deux thésis : 6 à 8 *a*.

On pourrait pourtant, dans ces trois derniers exemples, conserver les deux arsis du début, parce que le groupe entier est chanté sur l'accent tonique : 6, 7, 8 *b*.

605. — *Intensité.* — Il faut laisser sur ce point, comme sur le précédent d'ailleurs, une grande liberté au maître de chœur; voilà pourquoi deux intensités possibles sont indiquées pour les *cinq premières lignes.* Les mélodies jointes à ces mots ne sont pas assez développées pour imposer une allure intensive décisive, mais, encadrées dans une phrase, elles sont aussitôt vivifiées, illuminées, et l'artiste intelligent perçoit immédiatement l'intensité particulière qui leur convient.

Lignes 6, 7 et 8 *a* et *b*. L'intensité suit naturellement la décroissance de la mélodie.

606. — *Exemples, 9, 10 et 11.* — Même remarque que ci-dessus pour les ex. 11 et 12, page 407, relativement aux pénultièmes non accentuées qui se rattachent au groupe précédent.

Le rythme, la chironomie, l'intensité indiqués s'expliquent par les observations précédentes.

EXERCICE VI.

Hú-	jus.	fú-	rens.	púl-	vis.
O-	vis.	ó-	mnis.	cól-	lis.
Jú-	stus.	sí-	gnum.	jé-	cur.
E-	jus.	té-	ner.	vél-	lus.
Au-	la.	áu-	rum.	pál-	ma.

mún- dus. plú- ris. strú- es.
gló- bus. cór- nu. mór- dax.
clí- max. strí- dor. prís- cus.
vér- bum. vé- stis. plé- ctrum.
cláu- dus. sán- ctus. sár- tus.

frú- stra.
pró- pter.
crí- brum.
cré- scens.
trá- ctus.

Fig. 303.

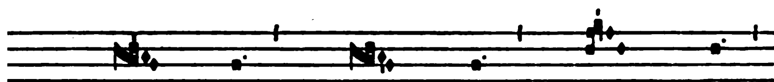
§ 3. — Groupes-temps de cinq notes et plus. (1).

607. — « Ces groupes sont soumis, comme les précédents, à la subdivision, mais l'extrême variété des cas ne permet guère d'établir des règles fixes sur la place des touchements. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il faut poser les ictus de préférence sur les notes modales, en s'inspirant du contexte et de la marche mélodique et rythmique, et des indications rythmiques des manuscrits sangalliens, messins et autres ».

Ces paroles, empruntées au premier volume du *N. M. G.*, sont applicables entièrement aux circonstances mélodiques que nous étudions. Nous nous bornerons à reproduire exactement l'exercice XXVI en lui adaptant des paroles latines.

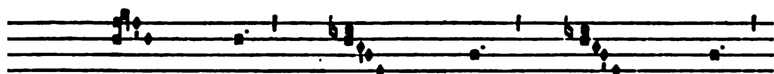
(1) *N. M. G.* II, 291.

EXERCICE VII.





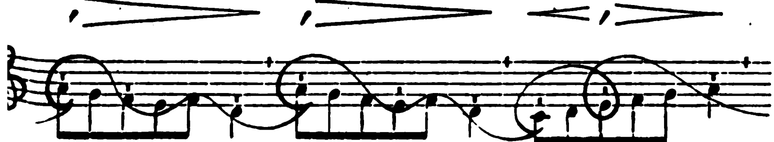
Lú- men. tú- ba. fú- ror.
Hó- ra. hó- mo. só- ror.
Ví- ta. lí- ber. pí- gnus.
Sé- men. vé- lum. sé- ges.
Pá- ter. ná- vis. má- gnus.





súr- dus. gút- tur. dúl- cis.
stó- la. cól- lum. cór- pus.
lít- tus. vír- go. lín- gua.
gém- ma. éu- ge. pé- ctus.
vál- lis. dá- mno. cáu- sa.





prú- dens. crú- cis. vúl- pes.
só- mno. fór- ma. tór- rens.
síl- va. flé- ctus. tri- stis.
tér- ra. tég- men. tré- mor.
plán- ctus. clá- des. prá- tum.

frú-	ctus.	trún-	cus.	cún-	ctus.
hór-	ror.	pró-	sper.	stró-	pha.
prin-	ceps.	stír-	pis.	scrí-	ba.
splén-	dor.	grés-	sus.	scé-	ptrum.
grán-	de.	frág-	men.	strá-	ges.

Fig. 304.

608. — Quant aux groupes de six temps ou notes, ils peuvent se subdiviser en deux temps composés ternaires, ou en trois temps composés binaires comme il a été dit. *l. c.* :

Dé- us. ae- tér- ni.

Dé- us. ae- tér- ni.

Fig. 305.

609. — Comme le montre le dernier exemple *aetérni*, le *pressus* peut entrer dans la composition d'un groupe de notes s'appuyant sur une syllabe accentuée.

ae- tér- ni Pá- ter

Fig. 306.

Il faut se rappeler ce qui a été dit du *pressus* dans la deuxième partie du *N. M. G.*, n° 425 :

« Les *pressus* constituent pour le chant grégorien des *points d'appui rythmiques* très importants sur lesquels il se pose pour assurer sa marche.

En conséquence, les pressus ont la vertu :

a) d'attirer à eux les notes et les groupes qui les précèdent,

b) et de s'attirer entre eux ».

610. — Ajoutons que, par suite de *cette vertu attractive*, ils déplacent à leur profit l'intensité verbale naturelle du mot. Ainsi en est-il dans l'exercice suivant : les deux premières notes de chaque incise, bien qu'en contact direct avec l'accent tonique, seront plus douces, plus légères que le *pressus* lui-même.

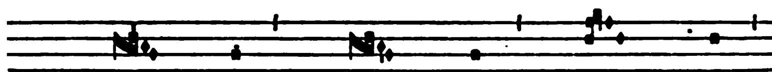
Celui-ci attire l'accent tonique, le développe, accroît son intensité, le transforme et le fait épanouir en un accent musical très pur : l'accent tonique n'y a rien perdu.

Il est d'ailleurs évident que cet accent-pressus n'est jamais une force brutale, et qu'il comporte différentes nuances qui doivent s'adapter à la marche générale de la phrase.

EXERCICE VIII.

Sur le pressus.

Lú-	men.	hú-	mor.	rú-	dis.
Hó-	ra.	dó-	num.	hó-	mo.
Ví-	ta,	lí-	ber.	ní-	tor.
Sé-	men.	vé-	lum.	sé-	ges.
Pá-	ter.	ná-	vis.	vá-	por.







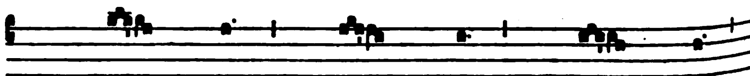
tú- ba. dú- rus. fú- ror.
só- ror. nó- men. fór- ma.
sí- tis. pí- gnus. lít- tus.
dé- cor. pél- lis. gém- ma.
vál- lis. dá- mnum. cáu- sa.

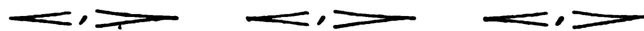






súr- dus. gút- tur. fúl- gor.
cól- lum. mól- lis. só- mnus
vír- go. lín- gua. vín- dex.
éu- ge. pé- ctus. tér- ra.
páu- per. plán- ctus. blán- dus.







dúl- cis. cúl- men. vúl- pes.
cór- pus. stó- la. fór- tis.
mís- sa. síl- va. clí- vus.
té- gmen. ré- ctor. glé- ba.
clá- mor. spár- sum. clá- des.

púl- chra. flú- ctus. frú- ctus.
tór- rens. dór- sum. pró- sper.
frí- gus. trí- stis. prí- or.
clé- mens tré- mor. praé- ceps.
flá- vus. trá- dux. crá- tes.

strú- ctor. trún- cus. prú- dens.
tró- pus. cró- cum. stró- pha.
prín- ceps. scrí- ba. strín- go.
splén- dor. grés- sus. scé- ptrum.
grán- do. frág- men. strá- ges.

Fig. 307.

611. — *Remarque.* C'est avec intention que, dans les exemples et les exercices précédents, la syllabe finale des mots est toujours placée sur un degré inférieur à la syllabe accentuée; sa déposition douce, faible, s'impose alors sans la moindre incertitude. Mais il n'en est pas ainsi en toute occasion, et la mélodie use de ses droits en renversant sans aucune hésitation la forme naturelle des mots. C'est ainsi qu'on chante dans le *Kyrie XI :*

Chrí- ste.

Fig. 308.

avec une élévation *subite*, une quinte, de la dernière syllabe.

On pourrait multiplier les exemples, bien qu'ils ne soient pas excessivement fréquents; mais c'est inutile, arrivons plutôt à la question que soulèvent ces renversements mélodiques.

612. — Ces renversements entraînent-ils, dans *l'ordre intensif*, un changement analogue à celui qui se produit dans *l'ordre mélodique?* En d'autres termes, l'intensité doit-elle glisser sur la deuxième syllabe du mot avec l'acuité mélodique? Par exemple, doit-on chanter :
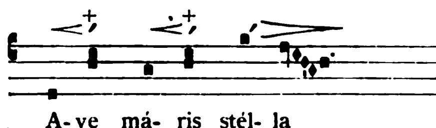


Fig. 309.

613. — Non; à moins d'exceptions assez rares; nous avons vu déjà qu'ordinairement la syllabe finale conserve sa faiblesse, seule la mélodie est *renversée.* Il faut vite ajouter que le plus ordinairement la mélodie reprend ses droits sans retard.

De fait, ces élévations subites de syllabes finales préparent presque toujours une suite mélodique qui a son rythme propre, ses accents expressifs particuliers, et s'inquiète peu du mot, comme dans le *Chríste* ci-dessus. Parfois aussi, elles sont amenées par une liaison mélodique progressive qui permet, à leur point de soudure, de passer de l'accent à la syllabe finale à l'unisson; à vrai dire, il n'y a pas là un vrai renversement mélodique :

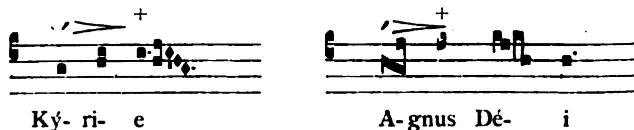


Fig. 310.

614. — Pourtant, les cas qui se présentent offrent une telle variété qu'il est impossible de donner une règle générale s'appliquant automatiquement à tous. Affaire de nuances, de délicatesse, d'art. L'interprétation rythmique des mélodies grégoriennes n'a rien du mécanisme; c'est une chose vivante, qui varie avec les circonstances, avec les interprètes, et quelquefois, pour le même interprète, avec les dispositions du moment.

Au reste, l'étude que nous abordons des syllabes antétoniques et postoniques va nous permettre d'apporter quelques précisions.

ARTICLE II. — GROUPES SUR LES SYLLABES ANTÉTONIQUES.

615. — Ces groupes se divisent, comme ceux qui sont placés sur les syllabes toniques, en temps binaires ou ternaires; généralement la place des ictus est assez facile à déterminer.

616. — Quant à l'*intensité* et à la *chironomie*, la variété des circonstances mélodiques est telle, avons-nous dit, qu'il est impossible de fixer des règles très précises; en beaucoup de cas, l'interprétation reste livrée au goût de l'exécutant et du maître de chapelle, comme on va le voir.

617. — Cependant on peut établir ce qui suit :

Il en est des mélodies *légèrement ornées*, comme des mélodies *syllabiques* :

a) ou bien la mélodie *suit le mot*, se pliant à sa marche naturelle : l'accent tonique domine alors, sur l'échelle musicale, toutes les syllabes;

b) ou bien elle *s'affranchit* nettement du texte, renversant les mots et plaçant les syllabes aiguës au bas de l'échelle;

c) ou enfin elle *hésite*, parce que, entre ces deux cas extrêmes et bien délimités, il existe une infinité de nuances mélodiques, de mouvements capricieux qu'il faut savoir démêler et saisir. Quelquefois la cantilène n'abandonne la direction mélodique des mots que pour un instant et au moyen d'intervalles mélodiques très réduits; elle y revient ensuite, pour la quitter de nouveau; on dirait qu'elle hésite, qu'elle louvoie entre ses droits et ceux du texte.

C'est ici que, sans être abandonné à lui-même, le chantre doit se révéler artiste, en accordant à la mélodie ou au mot ce qui leur convient. Il y a là nombre de petits problèmes, que le goût d'un artiste peut seul résoudre.

Essayons cependant d'y voir clair, et de trouver, autant qu'il est possible, une ligne de conduite pour chacun de ces trois cas, étudiés au moyen d'exemples tirés du répertoire grégorien.

§ 1. — La Mélodie *suit* la marche naturelle des mots. (1)

A. Une syllabe antétonique.

1) *Int.* Ego autem.
spe- rá- vi

2) *Int.* Inclína.
Dé- us mé- us spe- rán- tem

3) *Com.* Tu mandásti.
Tu man- dá- sti

4) *Int.* Exsultáte.
ju cún- dum

5) *Int.* Etenim.
Et- e- nim se- dé- runt

6) *Int.* Sapiéntiam.
Sa- pi- én- ti- am san- ctó- rum

7) *Int.* Loquébar.
quae di- lé- xi

(1) Dans ce tableau, comme dans les suivants, nous écartons parfois le neumes, pour la facilité de la chironomie.

8) *Int.* Inclina.

ad te cla- má- vi

9) *Off.* Mirábilis.

dábit vir- tú- tem

10) *Com.* Et si coram.

Dé- us ten- tá- vit

Fig. 311.

618. — Ici l'intensité et la chironomie n'ont qu'à suivre l'indication précieuse donnée par la mélodie. A l'élan propre de l'accent tonique devra correspondre un élan mélodique, intensif et chironomique, comme le montrent les exemples qui précèdent.

619. — Quant au groupe *antétonique*, il sera ordinairement *arsique*, si sa direction mélodique est *montante (podatus, scandicus, torculus*, etc.) :

Incise n° 1.

spe- rá- vi

Fig. 312.

il sera plutôt *thétique*, si sa direction est *descendante* (*clivis, climacus*, etc.) :

Incise n° 2.

spe- rán- tem

Fig. 313.

620. — Cependant, étant *groupe de jonction*, il doit ajuster son intensité et son allure rythmique, arsique ou thétique, à l'allure

générale de la mélodie. C'est pour cela que les mots trisyllabiques, étudiés spécialement dans ce paragraphe, sont toujours précédés, dans notre tableau, de la mélodie qui les amène.

621. — Il peut donc arriver souvent que la tendance naturelle, arsique ou thétique, d'un groupe soit changée par sa situation dans l'ensemble mélodique.

La première syllabe du mot *sedérunt* se rythmerait volontiers en thésis, surtout si la mélodie venait d'en haut, comme ci-dessous :

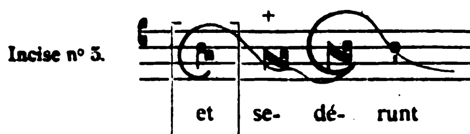


Fig. 314.

Mais dans l'Introït d'où ce mot est tiré, la mélodie s'élance avec trois *porrectus* successifs, dans un mouvement si hardi, si impétueux vers l'accent tonique, que l'intensité doit croître de l'un à l'autre, et la main décrire des arsis de plus en plus larges jusqu'au sommet de la phrase :

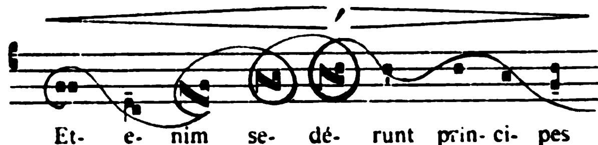


Fig. 315.

La *phrase mélodique* avant tout; devant elle s'effacent toutes les tendances particulières des mots, des groupes. Cette influence suprême explique ici :

a) les deux notes sur une pénultième faible et*e*nim,

b) la montée mélodique sur une finale de mot, ete*nim*,

c) enfin les trois *porrectus* arsiques qui se succèdent dans un splendide élan, et dont les deux derniers suivent la direction naturelle du mot.

Mais nous anticipons sur l'étude de la phrase musicale. Les précédentes explications aideront à comprendre l'intensité et la chironomie employées dans les autres exemples. D'ailleurs tout est facile.

B. Deux syllabes antétoniques.

a) Deux rythmes simples.

Sanctus I. T. P. — Be- ne- dí- ctus

Int. Roráte. — et gér- mi- net sal- va- tó- rem

Int. Loquébar. — et non con- fun- dé- bar

Ant. urgens Jesus. — al- le- lú- ia

Ant quis afligit me. — al- le- lú- ia

Ant. iritus Dómini. — al- le- lú- ia

Com. Omnes. — al- le- lú- ia

Fig. 316.

b) Mouvements rythmiques plus variés.

1) *Int.* Mihi autem.

prin- ci- pá- tus

2) *Com.* Dum vénerit.

al- le- lú- ia

3) *Int.* Edúxit.

al- le- lú- ia

4) *Int.* Viri galilaéi.

al- le- lú- ia.

5) *Int.* Quasi modo.

al- le- lú- ia

6) »

al- le- lú- ia

7) *Off.* Tóllite.

ae- ter- ná- les

Fig. 317.

622. — Comme au paragraphe précédent, dans un mot qui a deux syllabes avant la tonique, *benedíctus*, l'accent secondaire sera arsique si la mélodie de ces deux syllabes s'y prête.

Il en est ainsi dans tous les exemples de la première série.

623. — Généralement, l'accent tonique, étant en ces circonstances plus élevé que l'accent secondaire, conserve sa prédominance intensive.

Tous les exemples cités ci-après suivent cette règle, sauf le deuxième, *salvatórem*. Si vous chantez ce mot *isolément*, vous pouvez suivre l'intensité indiquée ci-contre :

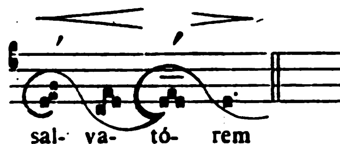


Fig 318.

avec la proportion ordinaire entre les deux accents, c'est-à-dire avec l'accent secondaire plus faible que l'accent tonique.

Mais placez ce mot dans le cadre musical d'où il est tiré :

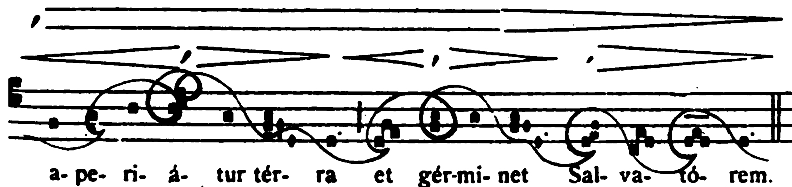


Fig. 319.

Aussitôt, de par la loi phraséologique musicale, il devient clair que l'accent secondaire *sal* doit être un peu plus fort que l'accent tonique *tó*, placé à l'expiration même de cette longue phrase. Néanmoins la succession des arsis et des thésis ne souffre aucune modification de ce léger changement dans l'intensité.

624. — Les exemples de la deuxième série présentent des mouvements rythmiques plus variés que les précédents ; quelques légères variantes pourraient être proposées dans les dispositions des arsis et des thésis, mais nous laissons à ceux qui trouveraient mieux que ce nous proposons le soin de faire les modifications voulues.

C. Plus de deux syllabes antétoniques.

625. — Les exemples suivants appellent des observati analogues à celles qui précèdent; il est inutile de les répéter, indications intensives et chironomiques en tiendront lieu.

Le mouvement rythmique s'amplifiant avec le nombre syllabes, nous consacrons un tableau spécial aux mots qui n'que trois syllabes antétoniques, et un autre aux mots qui en quatre, cinq ou six. Les sinuosités de la ligne chironomiq deviennent de plus en plus variées, à mesure que se développe dessin mélodique.

TROIS SYLLABES ANTÉTONIQUES.

1) *Off.* Desidérium.

et vo- lun- tá- te

2) *Off.* Beáta es.

et in ae- tér- num

3) *Tract.* Gaude.

in- te- re- mí- sti

4) *Int.* Vocem.

ju- cun- di- tá- tis

5) *Int.* Omnia.

mi- se- ri- cór- di- ae

6) *Int.* Ecce óculi.

in mi- se- ri- cór- di- a é- jus

7) *Grad.* Confitebúntur.

8) *Com.* Dóminus.

9) *All.* Dñe Deus.

Fig. 320.

QUATRE, CINQ, SIX SYLLABES ANTÉTONIQUES.

1) *Int.* Exsúrge.

2) *Of.* Benedic.

3) *Of.* Conféssio.

4) *Grad.* Adjútor.

Fig. 321.

§ 2. — La Mélodie *s'affranchit* du mouvement naturel des mots.

626. — Les incises suivantes sont des exemples frappants de cet affranchissement; la mélodie grégorienne y renverse totalement la physionomie naturelle des mots.

A. Une syllabe antétonique.

1) *Int.* Státuit. — in ae- tér- num.

2) *Com.* Fidélis servus. — tri- ti- ci men- sú- ram.

3) *Int.* Omnia. — ju- dí- ci- o fe- cí- sti.

4) *Of.* Beáta es. — vír- go Ma- rí- a

5) *Sanctus* I. T. P. — Ho- sán- na

6) *Int.* Multae tribulatiónes. — tri- bu- la- ti- ó- nes ju- stó- rum

Fig. 322.

B. Deux syllabes antétoniques.

Int. Veníte.
al- le- lú- ia.

Com. Christus.
a e ú ia. al- le- lú- ia.

Int. Introdúxit.
al- le- lú- ia.

Int. Jubiláte.
al- le- lú- ia.

Int. Misericórdia.
al- le- lú- ia.

Benedicámus Dno.
al- le- lú- ia.

Benedicámus Dno.
al- le- lú- ia. al- le- lú- ia.

Ant. Ite.
al- le- lú- ia.

9) *Ant.* Lux perpétua.

al- le- lú- ia.

10) *Sanctus* XI.

in ex- cél- sis.

11) *Glória* III.

mi- se- ré- re nó- bis.

12) *Off.* Vir erat.

pé- ti- it ut ten- tá- ret

13) *Int.* Vocem.

et au- di- á- tur

14) *Com.* Psállite.

ad O- ri- én- tem

15) *Int.* Dñus illum.

quem ti- mé- bo

16) *Com.* Omnes.

Chrí- stum in- du- í- stis

17) *Com.* Honóra.

re- dun- dá- bunt

Fig. 323.

C. *Trois syllabes antétoniques.*

Tr. [L]audáte.

et col- lau- dá- te e- um

Int. Intret.

com- pe- di- tó- rum

Int. [In] pacem.

in- ve- ni- án- tur

Int. [Cir]cumdedérunt.

cir- cum- de- dé- runt me

Int. [P]robásti.

e- xa- mi- ná- sti

[V]ers. *Resp.* IVᵉ m.

ju- bi- la- ti- ó- ne

[V]ers. *Resp.* IIIᵉ m.

de- cli- na- vé- runt

[V]ers. *Resp.* Vᵉ m.

me- di- ta- bán- tur

Fig. 384.

627. — Soit la première incise du premier tableau, page 430.

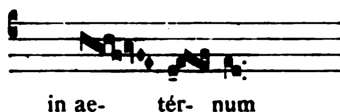


Fig. 325.

La loi de la concordance parfaite entre texte et mélodie demanderait un groupe aigu sur l'accent; la cantilène, au rebours de cette loi, place l'accent sous la note la plus grave. Voilà le fait.

628. — Pratiquement, quelles seront l'intensité et la chironomie de cette incise et de ses pareilles?

C'est ici le cas de suivre la règle générale, qui s'applique dans les mélismes surtout : *l'intensité suit le dessin mélodique; elle croît lorsqu'il monte, et décroît lorsqu'il descend.*

Voici l'incise entière dans le plus grand détail, avec son rythme, sa dynamie et sa chironomie, tels que nous les comprenons :

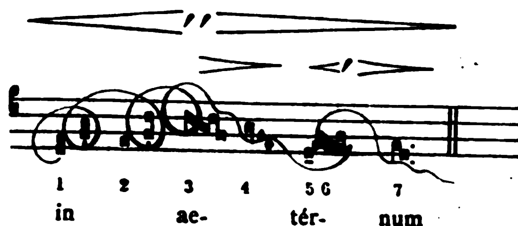


Fig. 326.

La musique domine entièrement le mot :

L'*accent principal* est purement mélodique, il se place sur le groupe 3, le plus *élevé*, le plus *lancé*, le plus *intense;* or ce groupe correspond à une syllabe atone, à une syllabe antétonique.

Ce n'est pas tout.

Cet élan est suivi d'une longue détente mélodique et intensive qui trouve son point d'arrivée, son point le plus faible sur la première note *ré* du groupe 5-6.

Or cette note la plus *basse*, la plus *faible*, la plus *longue*, la plus *thétique* (sauf la dernière), correspond à l'accent tonique du mot!

Le renversement est donc complet. La syllabe tonique a tout perdu : acuité, élan, intensité; ainsi dépouillée, elle n'est plus l'*âme du mot;* devenue simple syllabe, elle supporte la mélodie. Voilà tout son rôle. L'animation active de l'incise lui a été ravie par l'*accent mélodique principal*, dont il sera plus longuement question dans l'un des chapitres suivants.

629. — Ne serait-ce pas un énorme contre-sens musical que de frapper durement la syllabe d'accent, sous prétexte d'impulsion, d'élan? Cela se fait trop souvent, hélas! Non, dans ces cas, l'accent n'a plus ni impulsion, ni élan; bien au contraire, placé au terme d'une longue descente mélodique, son émission doit être faible, mourante; et il ne conserve de son intensité que juste ce qui lui est nécessaire pour que la syllabe qui le porte soit un peu plus forte que la syllabe finale; et cela suffit pour que tout soit dans l'ordre.

630. — Il convient d'ajouter cependant qu'à la faveur de la prolongation légère du *ré*, la syllabe tonique reprend peu à peu sa vigueur :
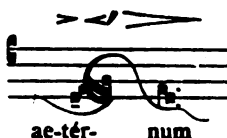


Fig. 327.

avec la mélodie, elle rebondit d'une tierce et reconquiert aussitôt une partie de ses droits : au sommet du *porrectus*, elle redevient aiguë, arsique et forte, et prépare ainsi à la syllabe finale une déposition très douce.

631. — Encore une observation générale : il va de soi que plus la phrase se développe mélodiquement, plus le rôle de l'intensité devient important. C'est ainsi que dans la deuxième incise, *trítici mensúram*, le long et sinueux *decrescendo*, qui commence aussitôt après le vigoureux lancement de l'accent mélodique principal sur la syllabe *trí(tici)*, doit être conduit avec une prudence, un savoir-faire exquis, qui en amène lentement l'expiration sur les deux dernières syllabes du mot *mensúram*, à peine murmurées. Pour obtenir ce résultat, il faut savoir chanter,

savoir vocaliser, savoir filer un son... Quels sont aujourd'hui les chantres d'église qui se préoccupent d'acquérir la science du chant?

632. — Les règles générales qui viennent d'être tracées suffiront. Pourtant, un doute peut surgir dans quelques esprits à l'occasion de certains exemples, surtout à propos des trois cadences 6, 7, 8 des versets de répons du tableau C, page 433. — Les versets de répons sont des récitations musicales où le texte, depuis l'intonation jusqu'aux cadences, règne en maître; dès lors, pourquoi ne pas suivre l'intensité naturelle des mots, même dans les cadences *renversées* musicalement?

633. — La réponse est facile. Il est très vrai que dans la plupart des versets de répons l'influence du mot et spécialement de l'accent tonique se fait le plus souvent sentir. Rien de plus clair, par exemple pour la cadence médiale du IIIe mode :

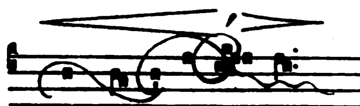


Fig. 328.

Là, pas d'hésitation possible : l'élan du mot est merveilleusement soutenu par l'ascension mélodique, et les deux intensités, verbale et musicale, se fortifient l'une l'autre.

634. — Mais dans les cadences où le renversement mélodique est nettement accusé, l'accord entre les deux intensités ne peut plus se produire.

Soit la cadence 6 du tableau, médiante des versets du IVe mode :
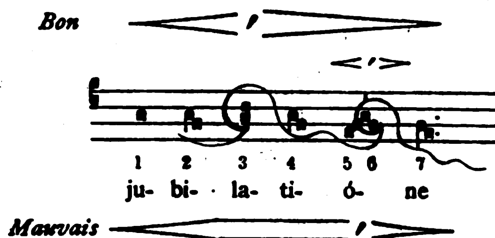


Fig. 329.

Le mot est assez imprégné de musique pour en être transformé; il perd sa mélodie purement oratoire, et devient *mélodie*, et *mélodie musicale*. En perdant sa *mélodie verbale*, comment n'aurait-il pas perdu son intensité? Pas plus que les autres qualités, l'intensité n'a le privilège de l'*inamissibilité*.

Dans ce cas, et dans tous les cas analogues, la mélodie supplée à tout : indépendante des paroles, elle leur communique sa propre vie; elle est autonome, elle a le droit de se gouverner par ses propres lois. Or, dans notre exemple, la loi du *decrescendo musical* s'impose; car, comme tout à l'heure, ce serait évidemment encore un contre-sens musical que de frapper fortement la première note du groupe 5, sous prétexte d'accentuation tonique.

Là encore cependant, comme dans l'incise *in aetérnum* analysée ci-dessus, mélodie et intensité verbale se relèvent de concert jusqu'au *sol*, qui, bien accentué, prépare une cadence douce, conforme à la nature du mot latin.

§ 3. — La Mélodie *suit* ou *quitte* tour à tour le mouvement naturel des paroles.

LÉGERS RENVERSEMENTS MÉLODIQUES.

635. — Les *renversements mélodiques* ne sont pas toujours aussi hardis. Très souvent la cantilène semble jouer avec les paroles; elle en suit la forme naturelle ou la quitte tour à tour avec un art exquis et des ménagements merveilleux. Parfois, en effet, les renversements mélodiques se font comme à la dérobée, et au moyen d'intervalles très restreints, seconde ou tierce.

636. — Pratiquement, il est mieux, dans ces sortes de cas, de négliger la règle générale : « *l'intensité suit le dessin mélodique* », pour s'en tenir à l'intensité naturelle des mots.

Il ne faut pas abuser de cette loi si précieuse en l'employant à tout propos : *son caractère est plutôt phraséologique;* elle trouve son emploi surtout dans les larges mouvements mélodiques ou rythmiques, ou même dans les membres et les incises les plus importants; mais vouloir s'en servir dans les plus petits détails ascendants ou descendants de la mélodie serait aller droit à l'erreur.

637. — Les incises suivantes vont éclairer ces réflexions.

A. Une syllabe antétonique.

1) *Com.* Semel jurávi. — et sic-ut lúna per- fé- cta in aetérnum

2) *Com.* Magna est. — et mágnum de- có- rem

3) *Int.* Gaudéte. (1) — Dó- mi- nus pró- pe est Ní- hil

4) *Int.* Prope est. — in- í- ti- o co- gnó- vi

5) *Grad.* Timébunt. (2) — et ó- mnes ré- ges térrae

6) *Grad.* Ex Sion. — de- có- ris é- jus...

Fig. 330.

(1) Nous mettons cet exemple ici, à cause de sa finale plus élevée que l'accent; cf. n° 640.

(2) *Et ómnes* est pratiquement assimilé à un seul mot ayant une syllabe antétonique. Déjà, dans les tableaux précédents, nous avons traité de même certains monosyllabes; rappelons que l'incise n'est qu'un long mot mélodique.

638. — 1re incise. — Il serait vraiment inopportun de renforcer la syllabe finale du mot *perfécta :*

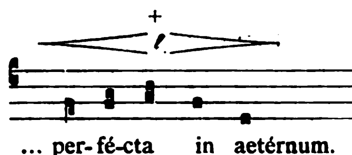


Fig. 331.

sous prétexte qu'elle est plus élevée que l'accent du mot; il faut au contraire la déposer faiblement comme si elle était sur une corde inférieure.

639. — De même, dans la cinquième incise, la première note de *mnes* sera très douce, malgré son élévation :

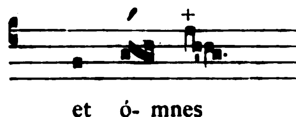


Fig. 332.

Libre ensuite au chanteur de faire, s'il y tient, un accent mélodique plus fort sur le *pressus;* à partir de cet appui, la musique reprend tous ses droits, et le *crescendo* se poursuit jusqu'à l'accent principal *térrae.*

640. — Qu'on ne s'étonne pas de nous voir faire parfois allusion aux syllabes postoniques dans tout ce § 3, consacré aux syllabes antétoniques. Nous réserverons à un article spécial tout ce qui concerne le *rythme* proprement dit des groupes postoniques. Mais afin d'éviter d'incessantes redites, nous croyons préférable d'étudier ici en même temps l'*intensité* des groupes antétoniques et postoniques dans les cas de légers renversements mélodiques.

641. — Il suit des brèves explications précédentes qu'une règle générale peut être formulée pour ce genre de mélodies :

Règle générale. — Placé en face de ces *légers renversements mélodiques*, le chanteur devra s'en tenir le plus possible à l'intensité verbale du mot, et ne la quitter que lorsque la mélodie s'imposera nettement.

642. — L'application de cette règle, *plus directive qu'impérative*, présentera, il est vrai, maints cas douteux, nous allons le constater immédiatement; mais il est mieux de ne pas les trancher d'avance, et de laisser au maître de chœur le soin de les résoudre d'après son goût personnel, éclairé, bien entendu, par l'étude attentive de chaque cas mélodique particulier.

643. — Tous les groupes marqués d'une croix dans le tableau ci-dessus sont plus élevés que le groupe d'accent; cependant ils seront tous plus faibles à cause du caractère insignifiant des intervalles musicaux. A l'accent tonique doit demeurer la prédominence intensive.

B. Deux syllabes antétoniques.

1) *Int.* Resurréxi.

al- le- lú- ia.

2) *Int.* Introdúxit.

al- le- lú- ia.

3) *Int.* Venite.

al- le- lú- ia.

4) *Int.* Exclamavérunt.

al- le- lú- ia.

5) *Ant.* Pax vobis.

al- le- lú- ia.

6) *Int.* Ex ore.
per- fe- cí- sti láu-dem

7) *Int.* Clamavérunt.
ex- au- dí- vit é- os

8) *Int.* Me exspectavérunt.
ví- di fí- nem

Il faut citer en entier les trois *allelúia* de la communion *Pascha nostrum :*

p. mf. f.
Al- le- lú- ia, al- le- lú- ia, al- le- lú- ia.

Fig. 333.

644. — Les cinq premiers *Allelúia* du tableau précédent sont disposés *dynamiquement* d'après la descente mélodique. Ce n'est pas sans hésitation, après ce qui vient d'être dit dans les pages précédentes, qu'on a choisi ce *decrescendo* qui subordonne l'accent tonique aux deux syllabes qui le précèdent. Cette prééminence de la cantilène est indiquée par la place des alléluias ; tous se trouvent à l'expiration de la phrase musicale. Or tout musicien, en pareille occurrence, est facilement subjugué par la mélopée, et porté à oublier le mot. Cependant le chanteur qui voudrait s'en tenir à l'accentuation du mot trouvera, s'il est artiste, un moyen pour tout concilier.

645. — Dans les dernières incises du tableau, rien n'empêche de suivre, pour l'intensité, la règle énoncée plus haut, p. 439, nº 641. Le dessin mélodique, n'étant qu'assez peu accusé, n'empêche

pas de donner à chacune des syllabes l'intensité qui lui revient de droit. Le texte l'emporte.

646. — L'incise nº 8 n'est mise ici qu'à cause de son léger renversement mélodique (cf. ci-dessus, nº 640), et à cause de sa ressemblance avec les deux incises précédentes.

647. — Quant aux trois *allelúia* de la communion *Pascha nostrum*, il faut, dans chaque *allelúia*, en respecter soigneusement l'accentuation, mais en même temps, l'intensité doit croître de membre en membre jusqu'au large et joyeux *fortissime* qui éclate sur le dernier *allelúia*.

C. Trois, quatre syllabes antétoniques.

Com. Pétite.
a- pe- ri- é- tur

Int. In voluntáte.
u- ni- ver- só- rum tu es

Tr. Jubiláte.
in ex- sul- ta- ti- ó- ne.

Fig. 334.

648. — La deuxième incise, *universórum*, soulève d'intéressants problèmes, qui demandent une solution.

Nombreux sont les passages comme celui-ci, où la musique se balance doucement de corde en corde très voisine, sans aboutir à une franche mélodie. Le rythme, la chironomie, l'intensité doivent refléter cette tranquillité foncière de la cantilène; les temps composés binaires ou ternaires doivent s'élever et s'abaisser successivement en ondes légères, sans prétendre à se dominer l'un l'autre en arsis et en thésis bien déterminées; de simples ondulations rythmiques et manuelles suffisent dans ces circonstances, jusqu'à ce que la mélodie se développe plus largement et prenne son essor.

649. — Le mot *universórum* appartient bien à ce style paisible et vaporeux. Pour en saisir complètement la portée mélodique et rythmique, il est nécessaire de le placer dans son cadre, c'est-à-dire au centre d'une phrase dont on ne peut l'isoler :
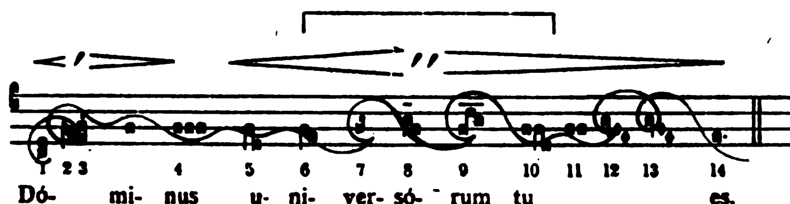


Fig. 335.

Il n'y a pas deux manières de diviser ce membre de phrase en *temps composés* : quatorze, pas un de plus, pas un de moins.

Mais il y a plusieurs manières de le dire avec art, en raison précisément du flottement de la mélodie. En voici une; peut-être n'est-elle pas la meilleure, nous la croyons bonne cependant.

650. — Brève analyse.

a) *Dóminus.* — La mélodie suit la direction naturelle du mot ; de là les deux arsis du début 1 et 2.

La thésis placée sur le troisième temps composé sera mieux acceptée, si l'on sait que d'excellents manuscrits indiquent sur la syllabe *mi* un fléchissement mélodique, auquel correspond la thésis rythmique et chironomique :
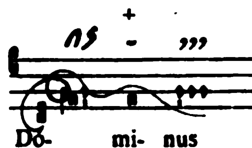


Fig. 336.

b) *Universórum.* — Temps 5 et 6 ; prolongement de l'ondulation thétique, suggéré par l'inclinaison mélodique des *clivis.*

Temps 7. — Au contraire, la montée du *pes liquescent* sollicite une légère arsis rythmique, suivie immédiatement

Temps 8. — d'une thésis qui s'appuie fermement sur l'inflexion mélodique d'une *clivis* épisématique.

Fermement, disons-nous, car si l'accent perd ici son caractère arsique, il conserve néanmoins sa force; sur cette clivis en effet repose, selon nous, l'accent principal de toute cette incise.

Temps 9. — Il y a lieu d'hésiter pour ce groupe. D'une part, la syllabe finale *rum* semble demander une thésis; elle serait déposée faiblement, et tout le *torculus* thétique, discrètement élargi, serait chanté avec douceur :
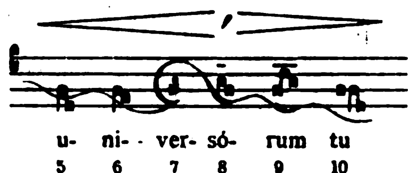


Fig. 337.

D'autre part, la mélodie, jusque-là très réservée dans son allure, s'élève soudain gracieusement d'une tierce, après l'émission de la syllabe *rum*. N'est-il pas opportun que le rythme appuie cet élan mélodique par un élan (arsique) correspondant? Qu'on ne craigne rien : la déposition de la syllabe finale n'aura pas à en souffrir; le véritable artiste a des ressources géniales pour tout accommoder : il déposera cette syllabe avec la même douceur que dans l'hypothèse précédente, puis aussitôt il *enlèvera* en arsis les deux dernières notes du *torculus* élargi, en les renforçant légèrement, pour retomber en thésis forte sur le monosyllabe *tu* :
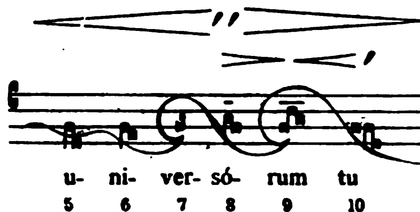


Fig. 338.

Ainsi mélodie, rythme, chironomie, intensité, agissent de concert. Seulement, toutes ces nuances délicates doivent correspondre à la gravité solennelle de ce magnifique introït, c'est-à-dire, être exprimées avec une retenue toute grégorienne, une grâce toute attique.

651. — En résumé, cette interprétation rythmique et chironomique est basée sur la *direction mélodique* de chaque groupe de sons, plutôt que sur la valeur propre à chaque syllabe; ainsi aux *clivis descendantes* 5, 6, 8, sont attribuées des thésis; au *podatus* 7, et au *torculus* 9, d'allure ascendante, des arsis. Et néanmoins, ce faisant, l'*intensité* qui convient à chaque syllabe a été soigneusement maintenue.

ARTICLE 3. — GROUPES SUR LES SYLLABES POSTONIQUES SPONDAÏQUES ET DACTYLIQUES.

652. — Il n'y a jamais en latin plus de deux syllabes après l'accent :

mots spondaïques : une syllabe postonique, *redémptor*,
mots dactyliques : deux syllabes postoniques, *Dóminus*.

La formule verbale suivante « *Dóminus est* » suppose généralement un accent secondaire sur la dernière syllabe du mot paroxyton, et équivaut pratiquement à un double spondée.

§ 1. — Groupes placés sur la *dernière syllabe* des mots, tant spondaïques que dactyliques.

A. Groupes-temps.

653. — Si le mot est lié intimement à ce qui suit, soit par le sens littéraire, soit par le sens musical, le groupe qui orne la dernière syllabe est traité en groupe-temps, c'est-à-dire qu'il ne reçoit aucun appui rythmique sur sa dernière note.

Ce cas se présente très fréquemment :

soit entre *deux mots*, à l'*intérieur des incises;*
soit entre *deux incises* très liées.

1° ENTRE DEUX MOTS A L'INTÉRIEUR DES INCISES.

654. — Point n'est besoin de justifier le traitement rythmique que nous venons de dire; lisez, chantez attentivement chacune des incises qui suivent, et vous comprendrez que l'union des paroles et l'enchaînement mélodique le réclament impérieusement.

a) *Groupes-temps ordinaires.*

655. — Ils sont surmontés tous d'une croix dans le tableau suivant :

1) *Int.* Ad te levávi.
á- ni- mam mé- am

2) *Ant.* Ibat Jesus.
I- bat Jé- sus

3) *Ant.* Currébant.
et vé- nit prí- or

4) *Ant.* Fontes.
Dé- o al- le- lú-. ia.

5) *Ant.* Stans beáta Agatha.
Dómi-ne Jésu Chrí-ste ma- gí- ster bó- ne

6) *Ant.* Missus est.
cú- i nó- men é- rat

7) *Ant.* O Crux.
quae só- la fu- í- sti dí- gna

8) »
sál- va prae- sén- tem ca- tér- vam

Fig. 339.

b) *Groupes-temps avec nuance de retard.*

. — Le développement de la phrase, l'expression, le goût
nt, d'accord bien entendu avec les manuscrits, exiger un
retard sur un groupe ainsi placé; on doit céder à ces indica-
tout en conservant au groupe son caractère de *groupe-temps* :

Int. te levávi.
in- i- mí- ci mé- i

Grad. Sciant.
pó- ne íl- los

Trait. mmovísti.
a fá- ci- e ár- cus

Comm. Introíbo.
ad al- tá- re Dé- i

Ant. sublevásset.
Cum su- ble- vás- set ó- cu- los Jé- sus

Fig. 340.

. — En effet, ce retard ne modifie rien d'essentiel dans le
ıe; nous voulons dire que le temps composé binaire ou ternaire
lé demeure inaltéré, et le léger *rallentendo* qui l'atteint est
ture purement *agogique*. On ne saurait négliger ces nuances;
donnent à la mélodie son vrai caractère artistique, et,
ıt, l'enveloppent d'onction et de piété. Tous les groupes
atiques peuvent être l'objet de ces *rallentendo*.

658. — Cependant un groupe de plusieurs notes, six ou huit, peut avoir quelques-unes de ses notes légèrement retardées sans que le retard indiqué s'étende aux dernières; l'incise 8 en est un exemple intéressant :
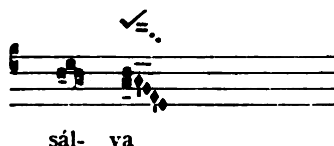


Fig. 341.

La dernière syllabe du mot *sálva* reçoit six notes : les quatre premières sont marquées *rallentendo*, les deux dernières reprennent leur valeur normale; ce groupe suivra donc les règles ordinaires du groupe-temps.

2° ENTRE DEUX INCISES TRÈS LIÉES.

659. — Ces mêmes groupes-temps retardés peuvent encore trouver place même *entre deux incises* très liées, surtout par le sens musical (1).

1) *Int.* Inclína.

In-clí- na Dó- mi- ne áu- rem...

2) *Off.* Ad te Dómine.

Dé- us mé- us in te con- fí- do

3) *Int.* In voluntáte.

u- ni- ver- só- rum tu es.

(1) Quelques *clivis* pointées avant des quarts de barre, dans le *Graduale Romanum*, pourraient avantageusement être interprétées ainsi. Toute liberté est laissée au goût du maître de chœur. Du moins, que l'on n'ait pas peur d'accuser nettement le retard de la *clivis*, surtout de la première note, qui porte toute la lourdeur de la retombée.

Int. Etenim. se- dé- runt prín-ci- pes et

Ant. Ecce nomen. et clá- ri- tas é- jus ré- plet

Ant. Angelus Dñi. et con- cé- pit de Spí- ri- tu

Ant. Ductus est. Dúctus est Jé-sus in de-sér-tum a Spíritu

Fig. 342.

B. Groupes-rythmes.

660. — Les groupes-rythmes sur la finale des mots se rencontrent :

entre *deux mots*, à l'*intérieur des incises*,
entre *deux incises* très liées,
à la fin des *membres* et des *phrases*.

1° ENTRE DEUX MOTS, A L'INTÉRIEUR DES INCISES.

661. — Par exemple, lorsque la dernière note d'un groupe, marquée d'un ictus rythmique simple, se trouve réunie, dans un même temps composé binaire, avec *une* note isolée rythmiquement qui la suit. Cette règle sera exposée plus au long au ch. x, art. 1.

Dans les exemples qui suivent, on remarquera que, lignes 1 et 2, la finale du mot n'a qu'un seul groupe, groupe-rythme, alors que, lignes 3 et 4, le groupe-rythme final est précédé de plusieurs groupes-temps :

Fig. 343.

2° ENTRE DEUX INCISES TRÈS LIÉES.

662. — Des groupes ainsi rythmés se retrouvent *entre deux incises très liées* entre elles :

Fig. 344.

Nous n'indiquons pas de chironomie pour cet exemple, ni pour ceux qui vont suivre, parce qu'il n'y est plus question à proprement parler de grand rythme, mais de détails de rythmique élémentaire.

663. — De même que les groupes-temps, à la fin ou à l'intérieur des incises, peuvent être ou non légèrement retardés, de même les groupes-rythmes peuvent s'achever, soit sur un ictus simple, soit sur une note légèrement élargie par l'épisème horizontal, ou même franchement doublée, comme nous verrons dans un instant.

664. — Ajoutons que si *deux notes*, au lieu d'*une*, sans touchement rythmique suivaient la dernière note ictique d'un groupe, ces trois notes formeraient ensemble un temps composé *ternaire :*

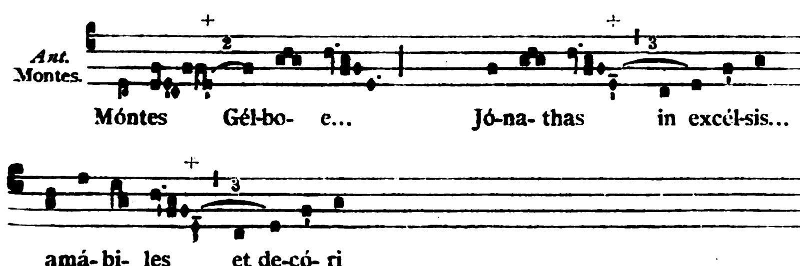


Fig. 345.

665. — *Remarque.* — Le rapprochement des deux incises mélodiques suivantes démontrera que le même neume — ici un *porrectus* — peut être *groupe-temps* ou *groupe-rythme* selon la disposition syllabique des mots qui le suivent :

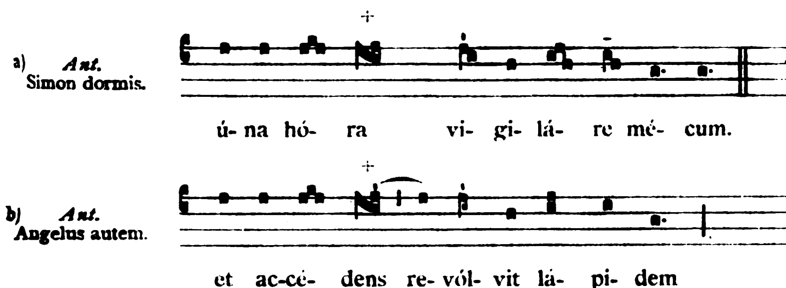


Fig. 346.

Le *porrectus*, ligne *a)*, est *groupe-temps*, parce qu'il est suivi immédiatement d'une clivis portant ictus sur la première note;

Le *porrectus*, ligne *b)*, est *groupe-rythme*, parce que, entre ce *porrectus* et la *clivis*, se glisse une syllabe survenante qui, rythmiquement, se rattache au groupe précédent et forme avec lui une suite de quatre temps simples, qu'il faut nécessairement diviser en deux temps composés binaires; d'où un touchement très léger sur la dernière note du *porrectus* :
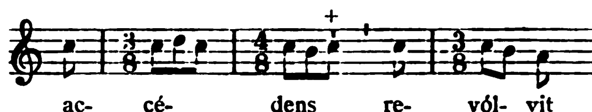


Fig. 347.

666. — Autre exemple du même genre :

a) *Ant.* Cum sublevásset.

Cum sub- le-vás- set ó- cu- los Jé-sus

b) *Ant.* Illi ergo.

Il-li ergo hó-mi-nes cum vi-dís- sent quod fé- ce-rat

Fig. 348.

3° A LA FIN DES INCISES PLUS IMPORTANTES, DES MEMBRES DE PHRASE ET DES PHRASES.

667. — C'est principalement à la fin des incises plus importantes, des membres de phrase et des phrases, que les groupes prennent une forme rythmique nette et conclusive. Et alors, ce n'est plus l'épisème horizontal qui est employé, mais bien le point, sur la ou les dernières notes.

668. — Les neumes de deux sons doublent leurs deux notes, parce que celles-ci étant toutes deux allongées, en vertu des lois naturelles du rythme, il y aurait syncope (deux ictus successifs) si la première n'était pas doublée.

69. — Par exemple, la *clivis* :

Off.
ıd te Dómine.

Dó-mi- ne

con-fí- do

Fig. 349.

70. — De même, le *podatus* :

Int.
Gaudéte.

sol-lí- ci- ti sí- tis

Int.
ı. du IIIe mode.

E u o u a e.

Fig. 350.

71. — Les groupes de plus de deux sons : le *torculus*, le *rectus*, le *scandicus*, le *climacus*, les neumes *subpunctis* ne ıblent que la dernière note, parce que la ou les notes intermé-ires entre la première et la dernière rendent impossible tout t de syncope :

Off.
us tu convértens.

con- vér- tens

Int.
Veníte.

Ve- ní- te

Int.
Quasi módo.

lac con- cu- pís- ci- te

Off.
Beáta es.

et in ae- tér- num

5) *Off.* Ad te Dómine.

qui te ex-spé- ctant

6) *Int.* Dñus fortitúdo.

sú- i est

7) *Int.* Cantáte Dño.

cán- ti- cum nó- vum

8) *Int.* Gaudéte.

Gau- dé- te

9) *Com.* Revelábitur.

gló- ri- a Dó- mi- ni

10) *Off.* Confortámini.

Con- for- tá- mi- ni

11) *Gloria* V.

Dó- mi- ne Dé- us
Qui tól- lis pec- cá-ta

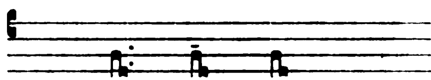
Fig. 351.

672. — Ce dernier exemple montre que le *point-mora* peut trouver place à la fin d'un groupe, là où le sens *littéraire* ne demanderait aucun arrêt : ici, c'est le sens *mélodique* et l'ensemble de toute la pièce qui le réclame. Pour le justifier, il faudrait analyser ce *Glória* en entier, ce n'est pas le lieu.

C. Remarques sur l'emploi des clivis finales.

1° INDÉCISION DE CERTAINES CLIVIS FINALES.

673. — Le traitement de la clivis finale sous ses diverses formes



et celui de quelques autres groupes
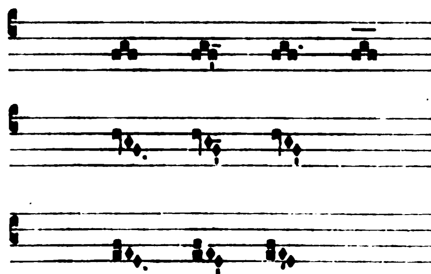


Fig. 352.

prêtent assurément à des hésitations. Une édition pratique doit les trancher et choisir; il faut obtenir avant tout l'unité des voix. Toute liberté cependant reste au chef de chœur de modifier le choix auquel nous nous sommes arrêtés dans nos éditions, pourvu que sa décision soit réfléchie et appuyée sur une science solidement grégorienne (1).

674. — Les motifs appelés à peser sur sa décision ne manquent pas; il devra examiner :

a) la nature des notes elles-mêmes, leur place sur l'échelle, leur rôle dans le mode;

b) la liaison plus ou moins attractive avec le groupe qui va suivre;

c) l'importance de la cadence,

d) le sens du texte,

e) enfin la notation des manuscrits rythmiques.

Un ou deux de ces motifs suffiront souvent pour déterminer un choix.

(1) Cf. *Paléog. Mus.* t. X, p. 41-64 : *Les signes rythmiques sangalliens et solesmiens. Etude comparative.*

675. — Prenons un exemple concret où l'indécision est permise au premier abord, l'Introït *Mihi autem* :

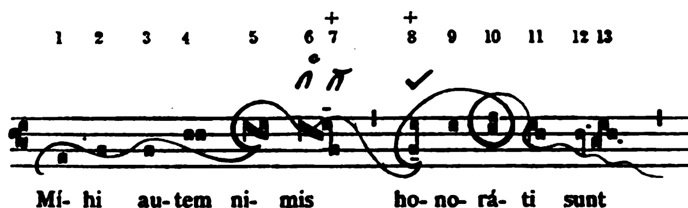


Fig. 353.

L'attention du lecteur doit se porter sur la *clivis* 7. Tel est le vague d'une édition sans signes rythmiques que pour cette *clivis* trois rythmes différents s'offrent à nous :

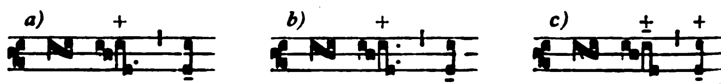


Fig. 354.

Il nous parait évident que la version *c* doit être préférée, pour ce motif décisif que la *clivis* 7 *(sol-ré)* et le *podatus* 8 *(ré-sol)* s'appellent, se répondent l'un l'autre, sans que soit permise la moindre scission ou même le moindre *retard*, le moindre appui sur la dernière note. L'observation intelligente des signes rythmiques aidera singulièrement à réaliser cette union des deux groupes, ce gracieux bercement de la mélodie.

Il y aura retard, insistance de la voix, oui, mais là où l'indiquent les signes rythmiques des manuscrits, à savoir, sur la première note de chacun de ces neumes; et cet appui leur procurera une élasticité bien propre à réaliser leur unité. La seconde note de la *clivis* 7, douce et souple, devra conserver son caractère essentiellement transitoire, sans rien perdre pour cela, bien entendu, de la plénitude de sa valeur. Elle ne sera allongée que dans la mesure nécessaire pour qu'on ne sente pas un temps premier trop bref entre deux notes un peu allongées : c'est d'ailleurs *une règle générale qu'un temps premier seul entre deux longues doit être, lui aussi, légèrement allongé.*

Mais il faudra bien faire sentir que la retombée du *sol* de la *clivis* 7 se fait, non sur le *ré* de cette même *clivis*, mais sur le *ré* du *podatus* 8 qui suit. C'est là que se pose le mouvement mélodique pour rebondir immédiatement.

Tout musicien, sans préjugé, guidé par son seul goût, sentira la légitimité et la beauté de cette interprétation. La « *divisio minima* » indiquée par le ¼ de barre sera considérée comme les barres de mesure qui, en musique, n'altèrent pas le mouvement; elle pourrait être supprimée sans dommage pour la mélodie.

676. — Autre mélodie analogue à la précédente; nous nous contentons de la citer :
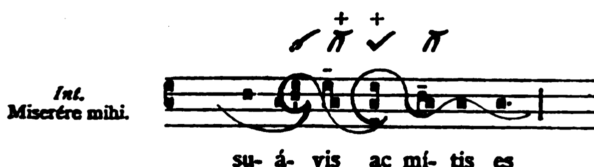


Fig. 355.

2° CLIVIS FINALE SERVANT DE CONDUIT MÉLODIQUE.

677. — Autre cas assez rare, toujours à propos de *clivis finales*. Il se présente dans l'Introït *Suscepimus* (VIIIe Dimanche après la Pentecôte, et fête de la Purification de la Sainte Vierge).

La première phrase de cet Introït se termine ainsi :
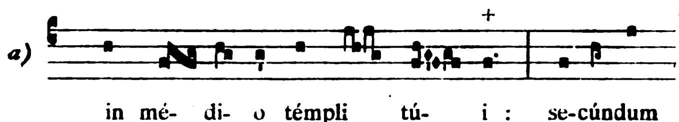


Fig. 356.

A la fin de la deuxième phrase, reparaît cette même cadence, mais avec une adjonction très intéressante :

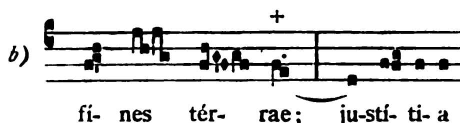


Fig. 357.

Le compositeur a voulu, bien certainement, une correspondance parfaite entre ces deux cadences, en d'autres termes, une *rime musicale*.

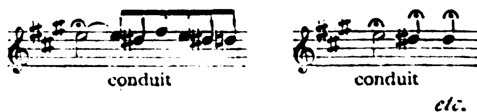
Le type mélodique pur de cette rime se trouve, sans aucun doute, ligne *a)*; il se repose sur le *fa*, note modale importante du premier mode : la reprise de la mélodie se fait ici à l'unisson sur le *fa*.

Ligne *b)*, la même cadence se représente, avec un *mi* en plus; cette note ne peut servir de pause, elle doit être regardée comme une note de pure liaison, conduisant au *ré* qui commence la phrase suivante. La fin réelle de la cadence est donc, comme à la première ligne, sur le *fa*, *qui sera prolongé afin de donner l'impression parfaite de cadence, de fin;* viendra ensuite le *mi* de liaison, qui conduira par une pente douce au début de la phrase finale. En somme, ce *mi* n'est qu'un *conduit* mélodique (1) d'une seule note. Ajoutons que les manuscrits semblent suggérer cette interprétation : l'un d'eux, Einsiedeln 121, note un *st* = *statim*.

678. — Le *podatus* est soumis aux mêmes conditions rythmiques que la *clivis;* les hésitations doivent être résolues par les mêmes procédés.

679. — De même pour les groupes de trois notes et plus. On voudra bien nous dispenser d'entrer dans les détails de ces différences rythmiques : on a pu voir, par les exemples précédents, la voie à suivre pour retrouver la vraie pensée de nos anciens. Des études minutieuses ont été faites à Solesmes sur chaque cas; le résultat en est consigné dans nos éditions rythmiques; pratiquement cela suffit. D'ailleurs nos *Monographies grégoriennes* entreront dans tous les détails et donneront satisfaction, nous l'espérons du moins, à tous ceux qui désirent se rendre compte des moindres particularités de la rythmique grégorienne.

(1) Cf. REICHA. *Traité de mélodie*, p. 30, *Du conduit mélodique*, Point d'orgue sur la *dernière* note d'une période :



etc.

Fig. 358.

§ 2. — Groupes placés sur les *pénultièmes non accentuées*.

680. — Les raisons qui déterminaient les anciens compositeurs à charger de quelques notes ces syllabes légères et faibles par position ont été exposées tout au long au tome IV de la *Paléog. Mus.*, pages 69-129, et nous y reviendrons ailleurs. Quelques brèves remarques pratiques sur ces groupes suffiront pour l'instant.

A. *Ordre rythmique.*

681. — *a) Groupes-temps.* — En général, ces groupes doivent être assimilés aux groupes-temps antétoniques (cf. p. 421 et ss.); car, presque toujours, ils sont renfermés, comme ceux-ci, entre deux temps composés; en conséquence, leur dernière note ne peut supporter un ictus rythmique :

1) *Gloria* II.

Gló- ri- a

2) *Ant.* Qui pacem.

sá- ti- at nos Dó- mi- nus

3) *Sanctus* IV.

Sá- ba- oth

4) *Rép.* Emendémus.

quae- rá- mus spá- ti- um

5) »

At- tén- de Dó- mi- ne

6) *Int.* Ad te levávi.

ir- ri- de- ant me

7) *Sanctus* VI.

Sá- ba- oth

8)

Dó- mi- nus

Fig. 359.

682. — *b) Groupes-rythmes.* — Au contraire, le groupe pénultième est rythmé, comme ci-dessus, pp. 449 et ss., lorsque à ce groupe se rattache rythmiquement une syllabe isolée :

1) *Int.* Gaudéte.

Dó- mi- nus pro- pe est

2) *Off.* Deus tu convértens.

lae- tá- bi- tur in te

3) »

mi- se- ri- cór- di- am tú- am

Fig. 360.

B. Ordre quantitatif.

683. — La légèreté et la faiblesse des syllabes pénultièmes non accentuées, chantées sur des groupes, n'entraînent aucune modification *substantielle* dans la durée de ces groupes : le groupe binaire, *clivis* ou *podatus*, vaut, comme ailleurs, deux temps premiers, le groupe ternaire, trois, etc. ; l'un et l'autre ne reçoivent dans leur émission que des nuances purement *agogiques*, qui ne changent rien à l'ordonnance du rythme.

Ainsi, p. 459 ligne 2, la *clivis* sera douce, légère, et *un peu retardée*, comme tout le mot *Dóminus* situé à la fin d'une phrase :

Dó- mi- nus

Fig. 361.

684. — Par contre, ligne 6 :

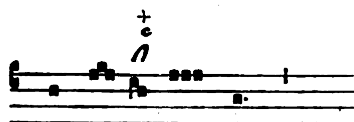
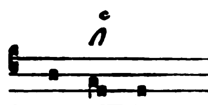


Fig. 362.

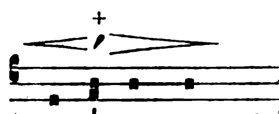
la clivis sera plus rapide, ou pour mieux dire plus légère; car le *celeriter* = c qui la surmonte n'est pas l'indication d'une altération essentielle de la durée, mais une simple nuance d'animation momentanée (1). On chantera donc un mot comme :



ainsi : Dó-mi- nus et non : Dó-mi- nus

Fig. 363.

685. — Même exécution *quantitative* sera donnée au *podatus* dans l'exemple suivant; seule l'*intensité* sera modifiée, d'accord avec l'accentuation des mots :



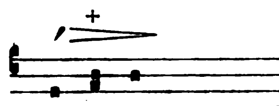


Fig. 364.

(1) Cf. *N. M. G.* II, 96.

686. — La durée des sons sera exactement la même dans les deux cadences suivantes du *Credo* VI :

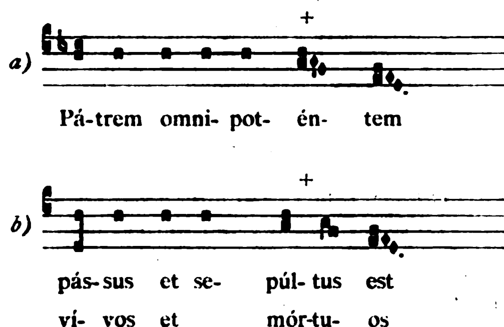


Fig. 365.

car le *podatus* et la *clivis* de la ligne *b)* ne sont que le résultat de la dierèse du *pes subbipunctis* de la ligne *a)* : le rythme ne reçoit aucun changement.

687. — Ces sortes d'exemples montrent nettement qu'il y aurait faute à réduire à un seul temps, ou même à abréger les deux notes chantées sur la pénultième faible. Le rythme primitif du *pes subbipunctis* — quatre temps simples — doit être conservé intégralement.

688. — Parfois, dans certaines formules spéciales, le groupe placé sur la pénultième, long dans le cas d'accent spondaïque, devient léger dans le cas de pénultième faible dactylique. Ordinairement, il garde la même valeur quantitative dans l'un et l'autre cas. Bref, il peut être, selon les cas, léger ou retenu; il admet toutes les nuances, comme tous les autres groupes. Sur ce point, les manuscrits rythmiques sont d'une merveilleuse utilité : ils sont même les seuls à nous renseigner avec précision.

689. — Voici d'abord un exemple, où la valeur quantitative du groupe varie, selon qu'il affecte un accent de spondée ou une pénultième faible de dactyle.

Nous l'empruntons à la quatrième distinction des graduels du type *Justus ut palma*, dont nous donnons le tableau complet. Nous y ajoutons les neumes, pris dans le Codex 359 de S. Gall :

Type : *Justus ut palma.* 4e Distinction.

rad.				
le.	de thá-	la- mo	sú-	o
is.	principá-	tus e-	ó-	rum
ltábunt.	in cubí-	li- bus	sú-	is
mmo.	ad súm-	mum	é-	jus
lis suis.	in ómnibus	ví- is	tú-	is
occúltis.	sér-	vo	tú-	o
nnem.	vér-	ba e-	ó-	rum
ie.	gló-	ri- am	é-	jus
de.	da		nó-	bis
ta.	fá-	ci-	as	nos
m princípium.	gé-	nu-	i	te
s ut palma.	in dó-	mo	Dó-mi-	ni
refúgium.	et	pro-	gé- ni-	e
te pórtas.	Rex		gló-ri- (1)	ae
ersit.	saé-		cu-	li
Deus.	et sal-	vi é-	ri-	mus

Fig. 366.

page du Codex 359 est déchirée; nous complétons cet exemple par le des autres manuscrits.

690. — Ce tableau peut être résumé en deux lignes :

Cadence spondaïque.
Grad. In sole. de thá- la-mo sú- o *etc.*

Cadence dactylique.
Grad. Justus ut palma, in dó- mo Dó-mi- ni

Fig. 367.

On remarquera que dans la cadence spondaïque, *súo*, la syllabe accentuée est surmontée de deux groupes, une *clivis* ordinaire et un *pes quassus* (✓), dont la première note, appuyée, longue, était peut-être agrémentée d'un ornement vocal quelconque aujourd'hui inconnu (1).

Ce détail d'exécution disparaît dans la cadence dactylique, *Dómini :* les deux groupes sont distribués sur deux syllabes, et le *pes quassus* devient, sur la pénultième faible, un simple *podatus.* (Cf. lignes 12, 13 et 14).

Ces dispositions neumatiques se renouvellent dans tout le tableau.

691. — Le même passage mélodique se présente avec les mêmes modifications dans les mêmes Graduels à la huitième distinction.

On ne relèvera que les textes suivants qui ajoutent quelques indications nouvelles et curieuses à celles du tableau précédent.

Ainsi le *pes quassus* se change en *epiphonus* dans les deux textes suivants, peut-être en raison de la liquescence :

Grad. In omnem terram. fir-ma- mén- tum
» A summo caelo. fir-ma- mén- tum

Fig. 368.

(1) Cf. *N. M. G.* II, p. 159-160.

Le mot *Manasse* amène deux fois la formule dactylique :

Fig. 369.

Enfin on rencontre cette notation :

Fig. 370.

Nous n'appuyons pas sur ces détails, il ne s'agit pas ici de faire la monographie de cette mélodie.

692. — Voici maintenant un exemple d'incise, tiré de l'Introït *Probásti*, dans lequel le groupe neumatique, placé sur l'accent tonique ou sur la pénultième faible, ne reçoit aucune modification quantitative :

Fig. 371.

Le torculus long (𝆑) est placé dans les manuscrits rythmiques et sur l'accent et sur la pénultième brève. Notons que, le plus souvent, le *celeriter* ou le *tenete* des manuscrits est appelé, comme ici, non par la *qualité* de la *syllabe*, mais par la constitution mélo-

dique de l'incise, ainsi que le prouvent les substitutions du dactyle au spondée dans certaines cadences, régies par des lois fixes (1). Ce n'est pas le lieu d'insister.

C. Ordre intensif.

693. — En principe, ces groupes sont faibles, parce qu'ils s'appuient sur des syllabes faibles.

Cette règle s'applique surtout aux groupes de deux ou trois sons : les incises données p. 459, peuvent être apportées en exemple.

694. — Dès qu'ils sont un peu plus longs, ils sont soumis aux mêmes oscillations *intensives* que les groupes (cf. ci-dessus pp. 411 et ss.) de même sorte, parce que ces mélodies portent en elles-mêmes tous les éléments constitutifs de leur rythme.

695. — Quelques exemples seulement :

Fig. 372.

Il nous semble bien que dans tous ces exemples, et dans cent autres de même genre, la mélodie est la maîtresse, il n'y a qu'à la laisser faire.

(1) Cf. Dom Gajard, *L'ictus et le rythme. Revue Grégorienne*, 1921. pages 147 et suivantes.

CHAPITRE X.

LES INCISES MI-ORNÉES MI-SYLLABIQUES.

MÉLANGE DE GROUPES ET DE PASSAGES PUREMENT SYLLABIQUES.

696. — Ce mélange se présente très souvent dans les mélodies grégoriennes, et sous des formes extrêmement variées ; il importe de donner des règles de conduite sur ces différents cas.

Pour introduire le plus de clarté possible dans une question d'ailleurs assez complexe, nous étudierons successivement les incises où il y a, entre deux groupes :

a) une seule syllabe :

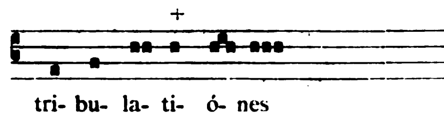


Fig. 373.

b) deux syllabes :

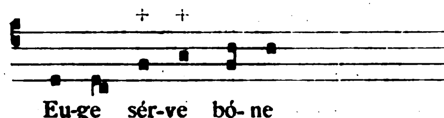


Fig. 374.

c) trois syllabes :

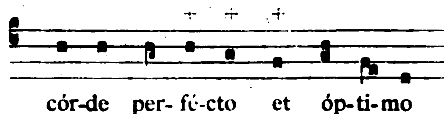


Fig. 375.

d) quatre syllabes :
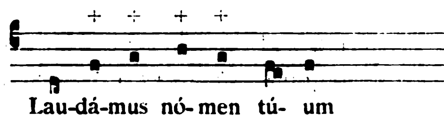


Fig. 376.

e) cinq syllabes :

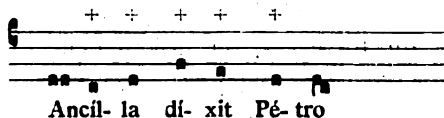


Fig. 377.

ou même davantage.

Comment, dans chaque catégorie, rythmer les passages syllabiques signalés par une croix?

Telle est la question à laquelle nous allons essayer de répondre.

ARTICLE 1. — UNE SYLLABE ISOLÉE ENTRE DEUX GROUPES.

Nous avons ici la chance de pouvoir formuler *une règle unique* pour tous les cas.

697. — RÈGLE GÉNÉRALE. — *Une syllabe isolée* (temps simple) entre deux groupes *se rattache toujours, comme dernière note d'un temps composé*, binaire ou ternaire, *au groupe précédent*, quelle que soit la qualité de cette syllabe :

1° pénultième faible :	*Dóminus* (+ sur -mi-)
2° postonique finale :	*cáput* (+ sur -put)
3° intertonique :	*allelúia* (+ sur -le-)
4° accent secondaire :	*allelúia* (+ sur al-)
5° accent tonique :	*allelúia.* (+ sur -lú-)

698. — *Remarque.* — Par « groupe » nous entendons un temps composé, binaire ou ternaire, quelle que soit sa composition.

699. — Pour plus de clarté dans l'explication de la règle formulée à l'instant, nous distinguerons deux cas, selon que la syllabe isolée est précédée d'un groupe de *deux* notes, ou d'un groupe de *plus de deux* notes.

§ 1. — Un groupe de *deux* notes, suivi d'une syllabe isolée.

700. — RÈGLE. — Un groupe de *deux* notes, suivi d'une syllabe isolée, forme toujours avec lui un temps composé *ternaire.*

A. *Exemple tiré d'une cadence du Ier mode.*

701. — Nous choisissons comme exemple une cadence bien connue du 1er mode, où précisément la ligne mélodique reste toujours identique, malgré la variété syllabique des nombreux textes qui s'y adaptent.

Voici d'abord un tableau particulier pour chacune des dispositions syllabiques possibles de cette même cadence musicale :

1° Une syllabe pénultième faible entre deux groupes.

		5	+ 4	3	2	1	Cad. dactylique		
Ant. Amen dico vobis.	in	pá-	tri-	a	sú-	a			
» Euge serve bone.		Dó-	mi-	ni	tú-	i			
» Conventióne.	in	ví-	ne-	am	sú-	am			
» Visiónem.		Fí-	li-	us			hó-	mi-	nis
» Vadam.	merce-	ná-	ri-	is	tú-	is			
» Súbiit ergo.	cum di-	scí-	pu-	lis	sú-	is			
» Erat quidam.		fí-	li-	um	sú-	um			
» Exsúrgens.		cón-	ju-	gem	sú-	am			
» Ait autem ángelus.	depre-	cá-	ti-	o	tú-	a			
» Virgam.	in	saé-	cu-	lum			saé-	cu-	li

Fig. 378.

2° Une syllabe postonique finale entre deux groupes.

		5	+ 4	3	2	1	Cad. dactylique		
Ant. Hi novíssimi.	di-	é-	i	et	aés-	tus			
» Vos ascéndite.		nón-	dum	ad-	vé-	nit			
» Ancílla dícit.	mani-	fé-	stum	te	fá-	cit			
» Cum audísset.	contra	Dé-	um	lo-			cú-	tus	est
» Joánnes et Paulus.	ero-	gá-	re	coe-	pé-	runt			
» Puéllae saltánti.	nisi	cá-	put	Jo-	án-	nis			
» Beáti pacífici.		Dé-	um	vi-	dé-	bam			
» Haec est virgo.	vigi-	lán-	tem	in-	vé-	nit			
» In circúitu.	et	ús-	que	in			saé-	cu-	lum
» Júvenes.		é-	jus	so-	lí-	us			
» Vocábis.	pec-	cá-	tis	e-	ó-	rum			
» Sanctificávi.		cún-	ctis	di-	é-	bus			
» Ad Jesum.		sán-	guis	et	á-	qua			

Fig. 379.

3° UNE SYLLABE INTERTONIQUE ENTRE DEUX GROUPES.

La disposition des syllabes et de la mélodie ne permet pas ce cas dans cette cadence, parce que le dernier accent étant affecté à la colonne 2 ne peut jamais tomber sur la *clivis* de la col. 3. Nous trouverons plus loin, p. 478, des exemples de syllabe intertonique unaire entre deux groupes.

4° UNE SYLLABE D'ACCENT SECONDAIRE ENTRE DEUX GROUPES.

		5	+ 4	3	2	1	*Cad. dactylique*		
Ant. Joánnes autem.	áli-	um	éx-	spe-	ctá-	mus			
» Ave María.	muliéri-	bus	ál-	le-	lú-	ia			
» Qui verbum Dei.		in	pá-	ti-			én-	ti-	a
» Caecus.		il-	lú-	mi-	ná-	ret			
» Posuérunt.		Rex	Jú-	dae-	ó-	rum			
» Exi cito.	mé-	a	ál-	le-	lú-	ia			
» Quaérite primum.	vó-	bis	ál-	le-	lú-	ia			
» Unus ex duóbus.	Pé-	tri	ál-	le-	lú-	ia			
» Stans a dextris.	márty-	rem	cón-	se-	crá-	vit			
» Medicínam.	restáu-	rat	ú-	ni-	vér-	sa			
» Joánnes et Paulus.	méli-	us	quam	fu-	í-	sti			
» Vos qui reliquístis.	aetér-	nam	pós-	si-			dé-	bi-	tis
» Exsultábunt.		hu-	mí-	li-	á-	vit			

Fig. 380.

L'antienne suivante appartient à ce tableau ; sous la légère variante mélodique, il est facile de reconnaître le dessin général de notre cadence (1) :

		5	+ 4	3	2	1
Ant. Ascéndens.	túr-	bas	ál-	le-	lú-	ia

Fig. 381.

(1) L'antienne *Quaérite primum* du même tableau aurait dû être notée de la même façon : la leçon vaticane n'est pas celle que donne Hartker. Plusieurs antiennes devraient également être modifiées. Pour simplifier, nous les reproduisons telles que les donne l'édition officielle.

5° UNE SYLLABE ACCENTUÉE ENTRE DEUX GROUPES.

		5	+ 4	3	2	1	*Cad. dactylique*		
Ant. Ante me.	confitébi-	tur	óm-	nis	lín-	gua			
» Dñus Deus meus.		ad-	jú-	tor	mé-	us			
» Factus est.	mé-	us	Dé-	us	mé-	us			
» Reges terrae.		lau-	dá-	te	Dé-	um			
» Nemo.	véne-	rat	hó-	ra	é-	jus			
» Vidi Dñum.		re-	plé-	bant	tém-	plum			
» Dixit Dñus.		pec-	cá-	ta	tú-	a			
» Vos qui secúti.	Isra-	el	dí-	cit			Dó-	mi-	nus
» Euge, serve.	constitu-	am	dí-	cit			Dó-	mi-	nus
» Dum accepísset.		e-	mí-	sit			spí-	ri-	tum

Fig. 382.

702. — L'attention doit se porter principalement sur la colonne 4 de ces tableaux.

Voici groupées, sous un seul coup d'œil, les variations de syllabes contenues dans cette colonne :

Syllabes	5	+ 4	3	2	1
1° pénultième faible	in pá-	tri-	a	sú-	a
2° postonique finale	di-é-	i	et	aés-	tus
4° accent secondaire	il-	lú-	mi-	ná-	ret
5° accent tonique	mé-us	Dé-	us	mé-	us

Fig. 383.

703. — A une *même mélodie*, délimitée si nettement, doit correspondre un même rythme. On voudra bien remarquer que les signes neumatiques ne subissent aucune modification *rythmique*. Ainsi le podatus carré, légèrement allongé, ✓, de la première ligne sur un accent est employé également à la dernière sur une

finale de mot. Un groupement *rythmique* des notes différent n'est nullement indiqué; tout ce qui pourra différencier ces cadences sera l'*intensité*, qui se calquera sur la variété des syllabes.

704. — La règle formulée plus haut, nº 697, n'est que l'application d'une autre règle générale, qui exige un ictus rythmique sur la première note de tous les groupes, à moins d'une indication nettement contraire des manuscrits.

Un groupe ordinaire de notes équivaut à une longue, qui demande, sinon un repos, du moins un appui (1), et c'est la première note de ce groupe qui en est affectée.

705. — Si l'on se récrie : Comment appliquer une même règle rythmique à une syllabe pénultième faible, fugitive, et à une syllabe accentuée, forte?

Nous répondons : Comment se fait-il que les compositeurs grégoriens, fort bons latinistes, ont traité *mélodiquement* de la même manière syllabes atones et syllabes accentuées? et cela à toutes les pages de leurs livres? Et comment se fait-il encore que les signes rythmiques des manuscrits ne se modifient en rien, eux non plus?

Cette conduite des compositeurs est la confirmation décisive de notre règle unique et de notre manière de traiter l'accent. Il n'est pas possible qu'une cadence qu'ils ont voulue, sous des textes d'accentuation différente, *mélodiquement unique*, reçoive à chaque changement de texte une nouvelle allure rythmique; on rythmera donc :

3 2 2 2
pá- tri- a sú- a
et de même : ad- jú- tor mé- us
et non :
2 3 2 2
ad- jú- tor mé- us

Fig. 384.

(1) Cf. *N. M. G.* I, nº 57 et ss.

706. — Les formes diverses d'adaptation des syllabes à cette unique cadence mélodique sont la preuve la plus forte

a) que l'accent peut parfaitement être au levé,

b) que la clivis de la col. 3 est toujours au frappé,

c) que l'intensité est secondaire dans le rythme,

d) que les auteurs latins ont raison (1),

e) que Dom J. Pothier a raison.

Cette preuve s'appuie sur des faits de composition mélodique grégorienne cent fois renouvelés. La preuve est objective au suprême degré; nous n'inventons rien, nous constatons.

Si l'on n'admet pas la possibilité de l'accent au levé, cela ne pourra être que par subjectivisme pur, par idée préconçue, par hypothèse, ou par habitude venant des compositions modernes, etc.; et on sera contraint, en cent endroits des mélodies, d'en bouleverser le rythme naturel.

707. — Nous croyons même fermement, pour notre part, que le *type syllabique sur lequel a été calquée la cadence mélodique qui nous occupe a été le type 5e, avec l'accent tonique, aigu, bref, légèrement fort, élancé,* sur la 4e syllabe à partir de la fin, et déposition douce sur la fin du mot :

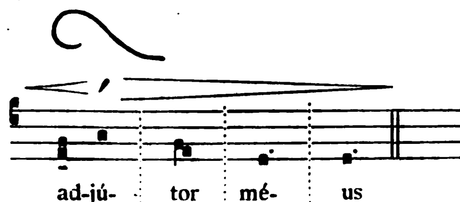


Fig. 385.

Les autres textes ne sont que des adaptations, excellentes d'ailleurs, à ce type primitif.

Nous regardons toutes ces cadences comme la justification la plus authentique et lumineuse qui soit possible de notre rythmique sur ce point.

708. — Donc, dans toutes ces cadences, les colonnes 5 et 4, *podatus* et *virga*, forment un groupe ternaire, sauf cependant à la dernière du tableau 4e, *turbas allelúia*, p. 470. Le groupe 5 y est légèrement modifié, il est de trois temps; la *virga* qui suit s'y rattache cependant, et forme avec ce groupe un temps composé

(1) Cf. ci-dessus, ch. VI, pages 244 et suiv.

de quatre sons qui, rythmiquement, se divisent nécessairement en deux temps binaires. L'épisème vertical placé au-dessus du *fa* indique discrètement cette division.

Nous retrouverons cette cadence un peu plus loin, elle est vraiment pleine d'enseignements, quand on veut bien y regarder!

B. *Exemple tiré d'une cadence du IVe mode en A.*

709. — Avant de passer à d'autres incises, encore un exemple du même genre, emprunté au quatrième mode, pour montrer que l'incise précédente n'est pas seule de son genre :

				5	+ 4	3	2		1
1°	Acc. tonique 4e colonne	*Ant.* Pópule meus.		quid	fé-	ci	tí-		bi
		» Numquid rédditur.		pro	bó-	no	má-		lum
		» Ecce véniet.		Pro-	phé-	ta	má-		gnus
						etc.			
2°	Finale de mot 4e colonne	» Sion.		nó-	li	ti-	mé-		re
		» Ecce vídeo.		caé-	los	a-	pér-		tos
		» Tempus meum.		nón-	dum	ad-	vé-		nit
						etc.			
3°	Pénult. faible 4e colonne	» Ecce rex véniet.		Dó-	mi-	nus	tér-		rae
		» Crástina die.	in-	í-	qui-	tas	tér-		rae
						etc.			
4°	Acc. second. 4e colonne	» Benedícta tu.		in	mú-	li-	é-	ri-	bus
		» Apud Dóminum.		mi-	sé-	ri-	cór-	di-	a
						etc.			

Fig. 386.

1° Colonne 4 Accents toniques.
2° » Finales de mots.
3e » Pénultièmes faibles.
4° » Accents secondaires (1).

(1) Ici encore, malgré les adaptations syllabiques différentes, les neumes ne subissent aucune modification d'ordre rythmique. Le *podatus* de la col. 5 est toujours long, quelle que soit la qualité de la syllabe qui s'y adapte.

710. — Après ces explications, il suffira d'extraire des livres de chant quelques exemples pour chacun des cas exposés ci-dessus, et dans le même ordre.

C. *Divers exemples pris ça et là dans le Graduel et l'Antiphonaire.*

1° UNE SYLLABE PÉNULTIÈME FAIBLE ENTRE DEUX GROUPES.

Ant. Angelus Dñi. — An-ge- lus Dó- mi- ni
» Lóquere Dómine. — Ló- que- re Dó- mi- ne

» Ecce in núbibus. — Ec- ce in nú- bi- bus caé- li
» Levábit. — Le- vá- bit Dó- mi- nus sí- gnum

» De Sion. — pó- pu- lum su- um

» Egrediétur. — gló- ri- a Dó- mi- ni

» Tecum princípium. — an- te lu- cí- fe- rum gé- nu- i te

» Venit lumen tuum. — Dó- mi- ni

» Jam hiems. — Jam hí- ems trans-i- it

» Non vos relínquam. — vá- do et vé- ni- o ad vos

Gloria VI.

\+

Dó- mi- ne Dé- us
A- gnus Dé- i
Fí- li- us Pá- tris
\+
[Tu só- lus Dó- mi- nus] (1)

» \+

cum Sáncto Spí- ri- tu

Gloria II. \+

u- ni- gé- ni- te

Gloria XIV. \+

Fí- li- us Pá- tris
A gnus Dé- i

Int. Roráte. \+

et gér- mi- net

» Da pacem. \+

sus- ti- nén- ti- bus te.

\+ \+

Ant. Tecum. Té- cum prin- cí- pi- um

» Símile est. [Sí- mi- le est ré- gnum] (1)

Fig. 387.

Les spondées suivis d'un monosyllabe — *Adorámus te* — sont le plus souvent assimilés par les compositeurs grégoriens aux cadences *dactyliques;* ils recevront le même traitement rythmique dans les mêmes cas :

(1) Bien qu'il s'agisse dans ce paragraphe de pénultièmes faibles isolées entre deux groupes, nous ajoutons ces exemples, pour montrer comment, dans les types mélodiques, les anciens ne craignaient pas de substituer un accent tonique à une pénultième faible.

Gloria II.

Ad- o- rá- mus te

Ant. O quam.

glo-ri- ó- sum est ré- gnum

» Tráditor.

fú- e- ro, í- pse est

Fig. 388.

2° UNE SYLLABE POSTONIQUE FINALE ENTRE DEUX GROUPES.

Ant. Andréas.

André- as Chrí-sti fá- mu- lus

» Nolíte.

No- lí- te ti- mé- re

» Levíta.

Le- ví- ta Lau- rén- ti- us

» Petrus Apóstolus.

Pé- trus A- pó- sto- lus

» Jam hiems.

[Jam hí- ems tránsi- it] (1)

» Ecce nomen.

ór- bem ter- rá- rum

» Ascéndens.

A- scén- dens Jé- sus in návim

» Egréssus.

E- grés- sus Jé- sus se-céssit

Fig. 389.

(1) Cf. la note de la page précédente.

3° UNE SYLLABE INTERTONIQUE ENTRE DEUX GROUPES.

Ant. Recédite a me.
ut cón- so- lé- mi- ni me

Int. Státuit.
tés- ta- mén- tum pá- cis

» Da pacem.
sús- ti- nén- ti-bus te

Com. Tóllite hóstias.
ád- o- rá- te

» Confundántur.
Cón- fun- dán- tur

Off. Justus ut palma.
mul- tí- pli- cá- bitur

Fig. 390.

4° UNE SYLLABE D'ACCENT SECONDAIRE ENTRE DEUX GROUPES.

Ant. Cánite tuba.
al- le- lú- ia, ál- le- lú- ia
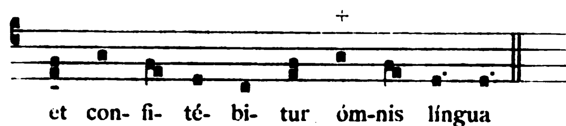
» Ex quo facta est. mé- o ál- le- lú- ia
» Ecce véniet. Dó- mi- ni ál- le- lú- ia
» Erunt prava. tar- dá- re ál- le- lú- ia

Gloria V.
bó- nae vó- lun- tá- tis
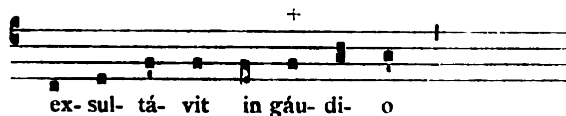
Fig. 391.

5° UNE SYLLABE ACCENTUÉE ENTRE DEUX GROUPES.
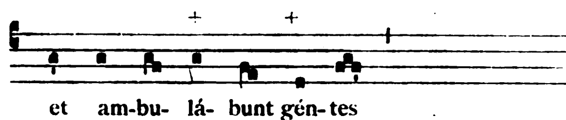
Ant. Ante me.



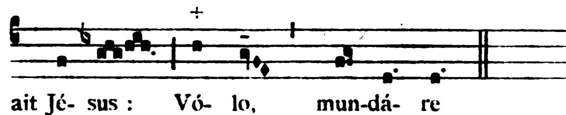
» Ex quo facta est.



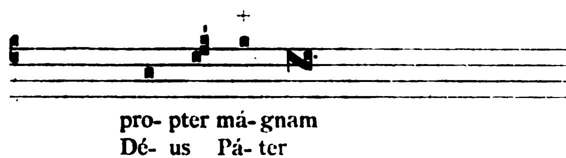
» Venit lumen tuum.



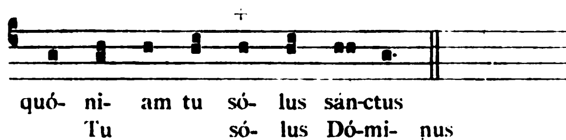
» Dómine si tu vis.
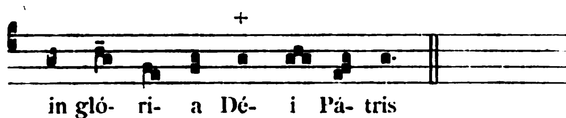


Gloria V.



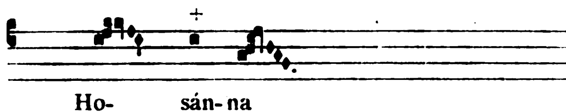
Gloria VI.
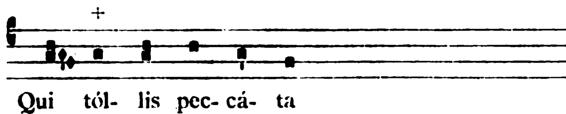


»



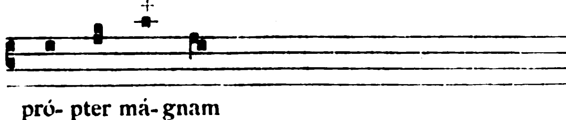
Sanctus VI.



Gloria VII.



Gloria IX.



Gloria XIII.

+

Lau- dá- mus te

»

+

Ad- o- rá- mus te

Ant. O quam gloriósum.

+ +

in quo cum Chrí-sto gáudent ó-mnes sáncti

Com. Meménto.

+ + + + +

Meménto vér-bi tú- i sérvo tú- o Dó-mi- ne

» Quinque prudéntes.

+ + +

in vá- sis sú- is cum lam-pá-di- bus

etc. etc. etc.

Fig. 392.

Voici, pour terminer, un exemple où, *dans le même mot, l'accent tonique et deux accents secondaires* sont affectés d'une seule note entre deux groupes :

Grad. Dñe praevenísti.

+ + +

in bé- ne- dí- cti- ó- ni- bus

Fig. 393.

711. — Nous avons multiplié à dessein les exemples, pour bien montrer l'extrême liberté que prenaient les vieux maîtres dans la composition des mélodies grégoriennes. Rien de plus souple. Ils traitent les mots selon leur bon plaisir, les distendent à leur gré, allégeant ou chargeant de neumes tantôt telle syllabe tantôt telle autre. N'est-ce pas une nouvelle preuve de la subordination de l'élément verbal à l'élément musical, de l'indépendance du rythme et de l'intensité, et la confirmation de notre *règle générale* d'interprétation?

§ 2. — Un groupe de *plus de deux* notes, suivi d'une syllabe isolée.

712. — Règle. — Un groupe de *plus de deux* notes, suivi d'une syllabe isolée, *se subdivise rythmiquement* pour former avec elle deux ou plusieurs temps composés, binaires ou ternaires.

Peu importe, ici encore, la *qualité* de la syllabe isolée; qu'elle soit accentuée ou non, elle se rattache toujours, comme dernière note d'un temps composé, au groupe précédent subdivisé. Dans les exemples qui suivent, la syllabe isolée est indifféremment accent, finale, pénultième, etc.

1er cas. Un groupe de trois *notes.*

713. — Si le groupe qui précède la syllabe isolée a *trois* notes, il devient, par l'adjonction de cette syllabe, un groupe de quatre temps et se subdivise en deux temps composés binaires :

Gloria II. Fi- li- us Pà- tris

Grad. Réquiem. Ré- qui- em

Of. Ad te Dómine. u- ni- vér- si

Int. Esto mihi. ut sálvum me fá- ci- as

» Inclína. mi- se- ré- re mí- hi Dómi- ne

Com. Tu mandásti. ad cu-sto- di- én- das ju-sti- fi- ca- ti- ó- nes

Fig. 394.

714. — *Remarque.* — La règle précédente de subdivision ne s'applique pas, bien entendu, dans le cas de *salicus* de *trois* notes, suivi ou précédé d'une syllabe isolée.

Le *salicus* de *trois* notes, ayant sa subdivision rythmique sur sa deuxième note, forme avec la syllabe isolée qui le *suit* un temps composé *ternaire*, tout comme un groupe ordinaire de *deux* notes :

Int. Gaudéte.

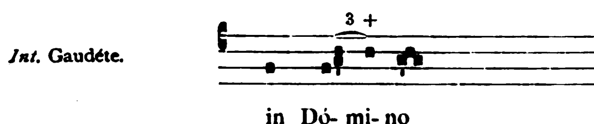


Fig. 395.

et avec la syllabe isolée qui le *précède*, un temps composé binaire :

Grad. Adjútor.
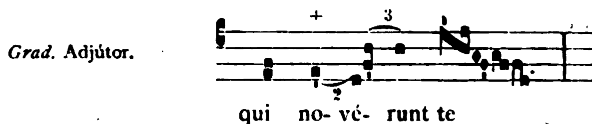


Fig. 396.

Mais cette dernière incise appartient en réalité à l'article suivant : Deux notes syllabiques entre deux temps composés.

2e cas. *Un groupe de* quatre *notes.*

715. — Si le groupe qui précède la syllabe isolée a *quatre* notes, il forme avec elle un groupe de cinq temps, qui se subdivisent, selon les cas, en 2 + 3 ou 3 + 2.

Exemples de 3 + 2 :

Sanctus VI.

All. Veni Sancte.
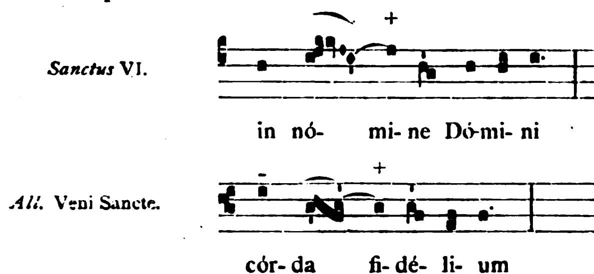


Fig. 397.

Exemples de 2 + 3 :

Int. In médio.

et in-tel- léctus

» Os justi.

sa- pi- én-ti- am

Fig. 398.

3e cas. Un groupe de cinq *notes.*

716. — Si le groupe qui précède la syllabe isolée a *cinq* notes, il forme avec elle un groupe de six temps, qui se subdivisent, selon les cas, en trois temps composés binaires ou en deux temps composés ternaires, et ainsi de suite.

Exemples de subdivision en trois temps composés binaires :

Int. Os justi.

in cór-de ipsí- us

Of. Exaltábo te.

su- sce-pí- sti me

Fig. 399.

Exemple de subdivision en deux temps composés ternaires :

Sanctus III.

gló- ri- a tú- a

Fig. 400.

717. — Nous arrêtons ici cette énumération de cas et d'exemples. Nous en avons dit assez pour qu'il ne reste plus d'incertitude sur le traitement à donner à la syllabe isolée entre deux groupes. Sans même que nous ayons eu besoin de le signaler, on a pu remarquer que, comme au § 1, cette syllabe isolée peut être tonique, ou intertonique, ou pénultième faible. Peu importe : toujours elle se rattache au groupe qui précède.

ARTICLE 2. — DEUX SYLLABES ISOLÉES ENTRE DEUX GROUPES.

718. — Ici encore nous pouvons formuler une *règle unique* :

RÈGLE. — *Deux notes isolées* entre deux groupes ou deux temps composés, binaires ou ternaires, *forment ordinairement à elles deux un groupe binaire*, quelle que soit la qualité de ces syllabes. L'ictus se place donc sur la première de ces deux syllabes.

A. ***Exemple tiré d'une intonation du Ier mode.***

				+ +	
1)	*Ant.*		Eu-ge	sér- ve	bó- ne
2)	»	Vé-	ni e-	lé- cta	mé- a
3)	»	Ecce véni-	et de-	sí- de-	rá- tus
4)	»		He-ró-	des i-	rá- tus
5)	»	Cla-	rí- fi-	ca me	Pá- ter
6)	»		Na-tí-	vi- tas	tú- a
7)	»		Ad-mó-	ni- ti	Má- gi
8)	»	A- it	lá- tro	ad la-	tró- nem
				etc.	

Fig. 401.

719. — Voici un premier exemple dans lequel nous trouvons l'application nécessaire de notre règle. Il suffit d'être musicien pour être entraîné à rythmer d'une même manière les deux syllabes marquées d'une croix, en dépit des valeurs *intensives* différentes de ces syllabes à chaque ligne. L'ictus rythmique se place donc : lignes 1-2, sur une syllabe accentuée : *sér*ve, e*léc*ta;

» 3, sur un accent secondaire : de*sí*derátus;

» 4-5, sur une finale de mots : Heró*des*, clarífi*ca* me;

» 6-7, sur une pénultième faible : Natí*vi*tas, admó*ni*ti;

» 8, sur une syllabe atone : *ad.*

Il est vrai de dire qu'on se trouve ici en face d'un type mélodique qui, avec les textes ci-dessus, est invariable; mais il en sera de même dans tous les exemples suivants.

720. — Le texte d'ailleurs perd peu de chose à cet arrangement : il reprend ses avantages en maintenant l'*intensité* naturelle de

ses syllabes. La même chironomie, c'est-à-dire la même distribution des groupes en arsis et en thésis, *peut*, si l'on veut, être employée dans toutes ces incises; seule l'*intensité* sera légèrement modifiée, en accord avec la valeur intensive de chaque syllabe; c'est ainsi que cette mélodie, toujours la même, recevra, de ce fait, une variété, une souplesse vraiment artistique.

Pour bien nous faire comprendre, il suffira de donner les deux incises les plus dissemblables avec leur intensité respective :
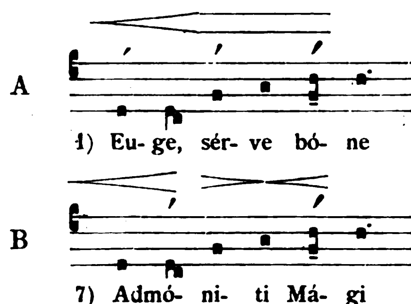


Fig. 402.

721. — N'y aurait-il pas moyen de marquer dans le geste chironomique lui-même la différence d'intensité qui existe entre ces incises?

Oui, nous le croyons, et plus la chironomie retracera avec exactitude le caractère rythmique intime de chaque temps composé, son rôle arsique ou thétique, fort ou faible, plus elle sera parfaite, plus, surtout, elle sera apte à indiquer aux exécutants les nuances les plus délicates des mélodies :

Voici un essai :
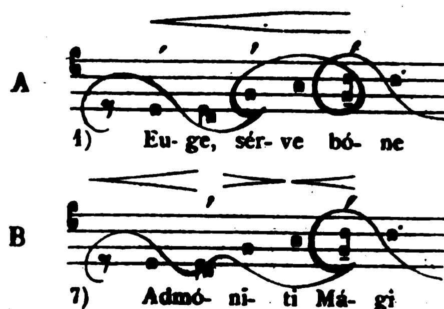


Fig. 403.

722. — On voudra bien remarquer que la seule différence entre ces deux incises, au point de vue du *mouvement* chironomique, se trouve sur la troisième et la quatrième syllabes.

En A, le mot *sérve* forme la première arsis d'un rythme composé de deux arsis et d'une thésis :

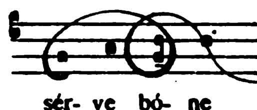


Fig. 404.

En B, les syllabes *niti*, chantées sur la même mélodie, sont indiquées par une simple ondulation (thétique) qui fait suite au rythme simple :
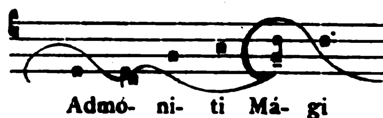


Fig. 405.

723. — Cette variante chironomique se justifie facilement, par le seul examen du texte :

A. — *Euge, sérve bóne.*

Une légère distinction — *mora vocis* — se fait naturellement sentir après le mot *Euge*, et des éditions excellentes la marquent par une virgule : le premier mot est fini; le premier rythme musical l'est aussi.

Ensuite, reprise du texte : *sérve bóne;* ces deux mots sont intimement unis entre eux, dès lors ils ne forment qu'un rythme composé : deux arsis et une thésis. Les trois accents toniques de cette petite incise iront crescendo, en *trois degrés*, comme nous l'avons marqué au dessus de la portée, fig. 402.

B. — *Admóniti Mági.*

Même mélodie, même groupement *métrique* des notes, mais groupement *rythmique* différent des syllabes : Deux mots au lieu de trois, et différence de construction.

Après la 2e syllabe *(admó)* le mot n'est pas fini, il continue; la 3e syllabe, forte en A *(sér-)*, est, ici, aussi faible que possible *(ni-)*; de plus le second accent tonique ne se présente que sur la 5e syllabe.

724. — Il est facile d'indiquer, dans l'exécution rythmique et chironomique, cette nuance délicate de la deuxième incise. Il suffit 1° d'englober dans un même *rythme composé* tout le mot *admóniti :* arsis légère, thésis forte et ondulation thétique légère aussi ; et 2° de donner au mot *Mági* un rythme simple.

L'intensité n'aura que deux étapes croissantes.

Et ainsi sera marquée la variante délicate qui existe entre ces deux incises.

725. — Mais la main pourrait-elle indiquer cette différence?

Et pourquoi pas? Ce que la voix peut faire rythmiquement, la main peut le décrire à sa manière.

Non seulement elle peut indiquer par une *ondulation* gracieuse la douceur, la faiblesse des deux syllabes *niti*, mais elle peut souligner et préciser la place exacte des syllabes ou notes fortes comme aussi celle des faibles. La main du directeur doit être éloquente, elle doit représenter les nuances les plus fines de la mélodie.

Ainsi le geste du début ne sera pas exactement le même en A et en B.

En A

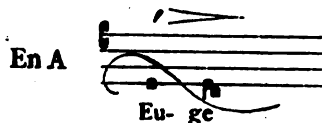


Fig. 406.

sur l'arsis forte ou la syllabe accentuée, il sera vif, alerte, preste même et ferme, et la main deviendra en quelque sorte caressante sur la thésis finale du mot et du rythme.

En B

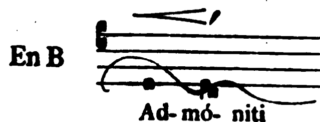


Fig. 407.

la main, toujours alerte, retracera le premier contour arsique avec plus de douceur, de moelleux et retombera lourdement sur la *thésis accentuée;* elle se relèvera ensuite sur *niti* dans une gracieuse et légère ondulation, pour aboutir à une vigoureuse reprise de mouvement et de force sur le dernier accent : *Mági*.

B. *Exemple tiré d'une cadence du Ier mode.*

726. — Voici un autre exemple, que nous empruntons à l'un de nos articles de la *Revue Grégorienne :*

		1	2	3	4	
Ant. Misi dígitum.		Dó-	mi- nus	mé-	us	A
» Heródes rex.		vó-	lens post	Pás-	cha	
» Hymnus ómnibus.		gló-	ri- a	haec	est	
» Amen, amen.	tri-	stí-	ti- a	vé-	stra	
» Jurávit.		Tú	és sa-	cér-	dos	
» Ecce ancílla.		fí-	at	mí-	hi	B
» Cum ortus.		tám-	quam	spón-	sum	
» Omnes sunt.		pró-	pter	é-	os	
» Cólloct eum.		cum	prin-	cí- pi-	bus	C
» Dum sacrum.		tú-	ba	cé- ci-	nit	
» Dixit autem.		tól-	le quod	tú- um	est	D
» Nolíte judicáre.		ju-	di- ca-	bí- mi-	ni	
» Lauréntius.		qui per	sí- gnum	crú-	cis	E
» Ecce compléta.	quae	díc- ta	sunt per	án-ge-	lum	F
» Hoc est.	ut	di- li-	gá- tis	ín-vi-	cem	

Fig. 408.

La colonne 2 est celle qui nous intéresse. Les deux *sol* de cette colonne doivent être réunis en un seul temps binaire, quelle que soit la valeur intensive de la syllabe (la première) sur laquelle tombe l'ictus rythmique, comme on peut le voir en descendant cette colonne. Les sections B et C, où une note double se chante sur une seule syllabe (/ = ▪.), montrent bien que ce temps binaire est essentiel à cette mélodie. D'ailleurs, tout le rythme de cette incise est clairement marqué par les synérèses amenées dans les différentes sections par la brièveté du texte (1).

C. *Divers exemples, pris çà et là dans le Graduel.*

Int. Ad te levávi.
in té con- fí- do

» Ecce advénit.
do- mi- ná- tor Dó- mi- nus

» Circumdedérunt me.
de témplo sán-cto sú- o

» Exsúrge.
quá- re ob- dór-mis Dó- mi- ne

»
ad-haé- sit in tér- ra

Com. Fili.
Et quid est quod me quae- re- bá- tis?

Agnus VIII.
qui tól-lis pec- cá- ta mún- di

Fig. 409.

(1) Pour plus de détails, cf. *Rev. Grég.*, 1913, p. 162 et suiv.; 1920, p. 9 et suiv. Cf. aussi ci-dessus, ch. VIII, pp. 378-381.

727. — *Remarque.* — Dans certains cas mélodiques pourtant, notamment lorsque, dans un mot *dactylique*, la syllabe accentuée est chargée d'un groupe de trois notes et les deux dernières syllabes chantées syllabiquement, rien n'interdit de subdiviser le groupe d'accent, en sorte que sa note finale forme avec les deux syllabes suivantes un groupe ternaire.

Ainsi, dans les exemples suivants, les deux rythmes sont possibles :

Int. Pópulus Sion. — Pó- pu- lus Sí- on — *ou* — Pó- pu- lus Sí- on

» Puer. — dá- tus est nó- bis — *ou* — dá- tus est nó- bis

» Justus. — in á- tri- is dó-mus — *ou* — in á- tri- is dó-mus

» Resurréxi. — mi- rá- bi- lis fácta est — *ou* — mi- rá- bi- lis fácta est

» In médio. — a-pé- ru- it os — *ou* — a-pé- ru- it os

Com. Illúmina. — quó- ni- am in-vo-cávi te — *ou* — quó- ni- am in-vo-cávi te

Fig. 410.

Pratiquement, il faut choisir ; une exécution parfaite le réclame, et aussi l'accompagnement...

728. — L'antienne suivante *Pácem méam* applique exactement les règles exposées dans les deux articles précédents; elle servira d'exemple et de résumé pratique. Les chiffres au-dessus des notes indiquent :

1 = *une* syllabe entre deux groupes,

2 = *deux* syllabes entre deux groupes.

Point n'est besoin de commentaire.

2 2 2 1

Com. Pá- cem mé- am do vó-bis, al-le- lú- ia : pá- cem re-

1 1 1

línquo vó- bis, al-le- lú- ia, al- le- lú- ia.

Fig. 411.

ARTICLE 3. — TROIS SYLLABES ISOLÉES ENTRE DEUX GROUPES.

729. — Le problème rythmique devient un peu plus compliqué avec trois syllabes entre deux groupes; cependant il est aisé de le résoudre dans presque tous les cas.

Où doit-on placer les ictus rythmiques dans les incises de cette sorte?

Voici deux exemples :

\+ + +
1 2 3

Ant. Qui verbum Dei. cór-de per- fé-cto et óp- ti- mo

℣ Inclinávit se. si quis si- ne pec- cá- to est

Fig. 412.

730. — Il faut d'abord éliminer la troisième note; les deux premières seulement peuvent recevoir un appui rythmique : la troisième, en effet, précède immédiatement un groupe dont la première note porte un ictus, et deux ictus ne peuvent se suivre.

Sur laquelle des deux autres se placera l'appui?

731. — Règle. — Autant que possible, et à moins d'indications précises contraires dans la mélodie, l'appui se place *sur la note qui correspond à la finale du mot.*

Telle est la règle générale qui préside à l'ordonnance du rythme dans ce cas particulier. On sait, par tout ce qui précède, que les appuis rythmiques vont, de préférence et comme naturellement, se placer sur la finale du mot.

Distinguons les cas où la finale tombe sur la première, la deuxième ou la troisième des notes isolées.

§ 1. — Finale de mot sur la deuxième note.

732. — Les deux antiennes citées plus haut appartiennent à cette catégorie, en voici quelques autres :

Ant. Beáta es. — Be- á- ta es : Vír- go Ma- : rí- a

» Medicínam. — Me- di- : cí- nam car- : ná- lem

» Iste est Johánnes. — re- ve- lá- : ta sunt se- : cré- ta

» Amen dico vobis. — ac-cép- : tus est in : pá- tri- a sú- a

» Ecce in núbibus. — Dó- : mi- nus vé- : ni- et

Fig. 413.

Pour tous ceux qui ont compris et accepté notre enseignement, aucune hésitation n'est possible dans toutes ces incises ; aussi il n'y a pas lieu d'insister.

§ 2. — Finale de mot sur la première note.

Ant. Inclinávit Dñus.
In-cli- ná- vit Dó- mi- nus

» Magnus Dñus.
Má- gnus Dó- mi- nus

» Dómine.
Dó- mi- ne bó- num est nos hic és-se

» Medicínam.
qui só- lo ser-mó- ne

Fig. 414.

733. — Dans les trois premiers exemples, deux syllabes entrent, pour ainsi dire, en conflit : une finale de mots (note 1) et une syllabe accentuée de dactyle (note 2), toutes les deux susceptibles de porter un appui rythmique. Il faut choisir, il faut *peser* ces syllabes : la plus *lourde* devra recevoir l'appui. Or la plus lourde est bien certainement, selon nous, la finale : le mouvement du mot, le mouvement oratoire, la récitation l'emportent ici sur tout le reste ; rien n'arrêtera, après cet appui, l'envolée de l'accent (2e syllabe), même avec une intensité plus forte, si la montée mélodique le demande comme dans *Inclinávit Dóminus* et *Mágnus Dóminus*.
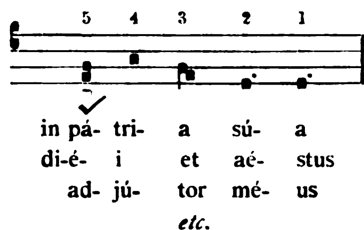
Bien entendu, il n'y aurait aucune faute à préférer, pour l'appui rythmique, la syllabe accentuée du dactyle, et nous ne voulons pas imposer notre interprétation. Le choix reste libre. Mais ici la *lourdeur* de la finale, qui s'accommoderait d'ailleurs volontiers d'un très léger retard, nous paraît l'emporter sur tout le reste.

734. — L'incise *qui sólo sermóne* ne présente plus ce conflit, et le rythme indiqué s'impose de lui-même.

EXCEPTIONS A LA RÈGLE DE L'ICTUS SUR LA FINALE DU MOT.

735. — Ces exceptions proviennent de la mélodie qui fait valoir ses droits et les applique.

736. — *Premier exemple.* — Au premier article de ce même chapitre X, nous avons étudié la cadence suivante du premier mode :



etc.

Fig. 415.

Nous la retrouvons ici, non plus avec *une seule note* entre deux groupes, mais avec *trois notes* entre deux groupes, et les finales des mots correspondant tantôt à la première note, tantôt à la deuxième.

Finale de mot sur la deuxième note.

\+
1 2 3

Ant. Líbera me Dñe. má- nus pú-gnet cón- tra me.

» Inclinávit Dñs. Dó- mi- nus áu- rem sú- am mí- hi.

» Convértere Dñe. és- to sú- per sér- vos tú- os.

» Isti sunt duae. e-ó-rum clá- ves caé- li fá-ctae sunt.

etc.

Fig. 416.

Finale sur la première note.

Fig. 417.

737. — Pourquoi dans les quatre premières cadences l'ictus est-il placé sur le *mi*-1, alors que sur le *fa*-2 se trouve une finale de mot ?

Parce que, lorsque le texte est plus court, la mélodie réunit en *podatus angularis* (✓) les deux notes *mi* et *fa* — signe infaillible que, dans le cas de disjonction (diérèse) de ces deux notes, l'appui rythmique doit être maintenu sur le *mi* :

Fig. 418.

738. — Dans les trois derniers exemples, fig. 417, il arrive que rythme mélodique et rythme verbal coïncident admirablement : il n'y a pas à s'en plaindre; mais cette coïncidence, dans le cas présent, n'est pas cherchée, on peut s'en convaincre par tous les autres exemples.

Nous retrouverons bientôt cette cadence.

739. — *Deuxième exemple.* — Voici un autre exemple d'exception à la règle d'appui sur la finale, légitimée, elle aussi, par la forme typique mélodique.

L'antienne *Dómine* a été rythmée :

avec l'ictus sur le *si*♭ :

Dó- mi- ne quín-que ta- lén- ta

et non sur le *la* :

Dó- mi- ne quín-que ta- lén- ta

Fig. 419.

Pourquoi ? Parce que la mélodie avec synérèse se chante comme il suit, et que la discipline mélodique et rythmique demande l'appui sur le *si*♭ dans toutes les incises :

Ant. Joánnes. vo- cá- bi- tur nó- men é- jus

» Dabit ei. Dó- mi- nus sé- dem Dá- vid

» Ecce véniet. de-si-de-rá- tus cún- ctis gén- ti- bus

» Tradétur. gén- ti- bus ad il-lu- dén-dum

» Antequam. conve-ní- rent in- vén-ta est Ma- ri- a

» Dómine. Dó- mi- ne quín-que ta- lén-ta

etc.

Fig. 420.

740. — Il faut reconnaître pourtant, et les exemples donnés le montrent clairement, que cette incise n'a pas la rigidité de la cadence précédente, elle est bien plus variée. A la faveur de cette souplesse de la mélodie, on pourrait, si on le préférait, suivre dans l'antienne *Dómine* la règle habituelle de la finale du mot, et *rythmer* le mot *quinque*, en plaçant l'ictus sur le *la*.

§ 3. — Finale de mot sur la troisième note.

741. — On a dit plus haut que la troisième note ne pouvait supporter un ictus rythmique; alors, lorsque c'est sur elle que tombe la finale du mot, laquelle des deux premières portera l'appui?

742. — Le recours aux *accents toniques* s'impose alors. Deux cas peuvent se présenter, suivant que les trois notes isolées sont adaptées : à un mot *dactylique : ut* | JÁCERENT | *in eum.*

ou à un mot *spondaïque : ad me* | CURÁRE | *vúlnera mea.*

1er cas. Mot dactylique.

743. — Nous n'oserions pas, pour cette circonstance, formuler une règle générale; car tous les cas sont loin de se ressembler mélodiquement. Il faut ici une grande largeur, une grande prudence, et surtout beaucoup de sens artistique : une décision ne saurait être prise qu'après un examen attentif de chaque mélodie.

Pratiquement, l'ictus rythmique peut s'appuyer parfois *sur la syllabe accentuée,* d'autres fois *sur la syllabe pénultième faible.* On ne voit vraiment pas pourquoi une syllabe de cette qualité ne saurait porter, dans certaines conditions, une note ictique faible, fugitive, alors qu'à chaque ligne de nos cantilènes, elle supporte allègrement des groupes de 3, 4, 6 notes et davantage!

1° ICTUS SUR LA PREMIÈRE SYLLABE, ACCENTUÉE, DU DACTYLE.

744. — C'est peut-être le rythme le plus naturel. On se rappelle que le dactyle isolé forme un rythme simple (cf. ch. VI, nos 323, 366), c'est-à-dire qu'il comporte naturellement deux ictus : l'un, arsique, sur l'accent, et l'autre, thétique, sur la finale :



L'impossibilité, créée par le groupement neumatique, de poser un appui sur la finale n'empêche pas de conserver celui de l'accent. Ainsi, le mot dactylique, devenant temps composé, garde l'essentiel de sa physionomie normale, et l'accent tonique son élan connaturel :

† 1 2 3

Ant. Tulérunt. — ut já- ce- rent in é- um

» Príncipes. — tu-múl- tus fí- e- ret in pó- pu- lo.

» O crux. — dúl- ces clá-vos dúl- ci- a fé- rens pón-de-ra

» Dómine Rex. — Dó- mi- ne Rex omní- po- tens

» Fíliae Jerúsalem. — Fi- li- ae Je- rú- sa- lem

» Dixit Dóminus. — Di- xit Dó- mi- nus pa- ra- lý- ti- co

» Ave María. — A-ve Ma- rí- a grá- ti- a plé- na

» — Dó- mi- nus té- cum

» — be- ne- díc- ta tu

Fig. 421.

745. — C'est surtout lorsque la marche mélodique correspond à *une descente très marquée* sur la syllabe accentuée du dactyle que nous serions disposé volontiers à placer l'appui rythmique sur cette dernière.

C'est le cas des trois premiers exemples du tableau précédent. Cette chute de la mélodie appelle, ce nous semble, un appui sur la syllabe marquée d'une croix.

Quant au n° 7 du tableau, *Ave María*, la similitude mélodique des trois incises entraîne une similitude rythmique.

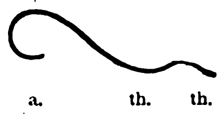
746. — Bien que dans ce chapitre x nous laissions volontairement de côté la question du grand rythme pour ne nous occuper que de la place des ictus, on nous permettra d'ouvrir ici encore une parenthèse, suggérée par les trois premières incises du tableau. Grâce à la chute sensible de la mélodie, ces dactyles prennent, dans l'ensemble du grand rythme, le caractère d'une thésis.

Au contraire, dans les deux incises suivantes, Ant. *Dómine Rex* et *Fíliae Jerúsalem*, le même motif mélodique ascendant, *ut ré fa*, doit être traité plutôt en arsis : ce motif est ici au *début* d'une antienne ; cette *place même* lui donne une tout autre physionomie, et entraîne un élan rythmique très déterminé.

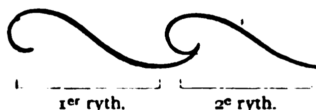
Sans doute, la similitude *mélodique* réclame très souvent un même traitement *rythmique*, mais non toujours. Dans les cas concrets ci-dessus, la similitude rythmique va jusqu'au groupement ternaire des trois notes *ut ré fa*, pas plus loin ; car ce temps ternaire prend une couleur bien différente si, dans les trois premiers exemples, on le traite en thésis et, dans les deux suivants, en arsis.

747. — Il y a un autre avantage à traiter ces groupes en thésis dans les exemples cités : c'est que la liaison entre les deux incises est bien plus profonde.

C'est un principe de rythmique que *deux thésis de suite :*



réunissent plus étroitement les temps composés qu'elles informent, qu'une thésis finissant un rythme, et une arsis en commençant un autre :



Pourquoi? parce que *ces deux thésis successives appartiennent au même rythme.*

748. — En effet, une liaison intime doit exister non seulement entre les groupes appartenant à une même incise, mais *entre les incises elles-mêmes ;* cette union des incises entre elles est requise pour l'obtention du grand rythme; elle en est même une des conditions, et l'une de ses beautés.

Comment l'obtenir? Il y a bien des moyens, tous les ordres peuvent y concourir; mais, pour ne parler ici que de l'ordre rythmique, on peut dire que cette union s'obtient surtout par la *soudure rythmique*, qu'on nous passe cette expression, c'est-à-dire par l'union *dans un même rythme* d'une incise finissante et d'une incise commençante, pourvu que la mélodie se prête à cette disposition.

749. — Voici la phrase entière de la petite incise citée plus haut, antienne *O crux splendídior :*

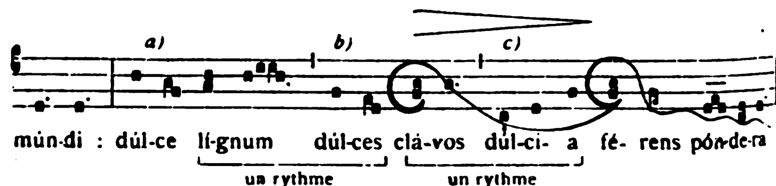


Fig. 422.

Point n'est besoin d'être grand artiste pour reconnaître que la liaison des incises *b)* et *c)* est plus intime avec le rythme ci-dessus dessiné qu'avec le rythme suivant :

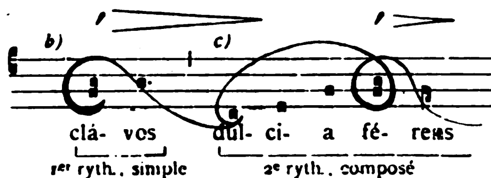


Fig. 423.

L'affaissement subit et profond de la mélodie au début de l'incise *c)* invite non seulement à une dépression rythmique correspondante, mais encore à un affaiblissement très marqué de l'accent tonique du mot *dúlcia*. Ainsi le flot rythmique continue son ondulation sans reprise, sans secousse, en unissant intimement les deux incises.

750. — Nous sommes très heureux d'avoir l'occasion d'exposer ces délicatesses rythmiques. Tout le monde ne les comprendra pas; peu importe; le vrai artiste, le vrai musicien les appréciera, les sentira, cela suffit. Il s'efforcera de les enseigner à son chœur par une chironomie intelligente, expressive; et, peu à peu, ces fines nuances pénétreront l'âme des masses elles-mêmes, qui goûteront l'inimitable beauté des chants grégoriens.

B. Ictus sur la deuxième syllabe, faible, non accentuée.

751. — Si, dans le cas qui nous occupe, la forme dactylique du mot appelle plutôt l'appui sur la syllabe accentuée, rien pourtant ne défend, comme nous le remarquions ci-dessus, de le placer parfois sur la pénultième faible.

C'est surtout lorsque la syllabe tonique du dactyle est chantée sur une note *plus élevée que le groupe précédent*, ou bien dans le cas d'un type mélodique, que nous conseillerions volontiers ce rythme :

Fig. 424.

La note élevée se trouve alors au troisième temps d'un temps composé ternaire, ce qui permet d'enlever vivement l'accent tonique : ex. *putávimus*.

752. — Pour la seconde incise, *óculi*, le rythme adopté — ictus sur la pénultième faible, — est confirmé par le contexte musical de cette même antienne : l'incise *et cor meum* renferme le même mouvement mélodique sur *meum* : cette similitude mélodique entraîne souvent la similitude rythmique.

753. — Il faut ajouter que, même avec l'élévation de l'accent, il y a bien des cas où l'ictus peut demeurer sur la première syllabe du dactyle ; nous en avons donné des exemples plus haut, dans le tableau de la page 498. Parfois, il y a place à deux interprétations, et chacune d'elles peut s'appuyer sur d'excellentes raisons. Il faut se garder alors d'imposer l'une plutôt que l'autre, et laisser toute liberté ; l'appréciation est laissée au goût du chef de chœur. Dans nos livres de chœur, nous avons bien été obligés de faire un choix ; on peut s'y tenir.

2e cas. Mot spondaïque.

754. — On sait (ch. VII, n° 411) que, dans l'art grégorien, la syllabe du mot latin la plus apte à recevoir un développement musical, et par là-même la plus importante, c'est tout d'abord la finale, et ensuite celle qui porte l'accent.

Pour une raison analogue, lorsque dans le chant syllabique l'appui rythmique ne peut être placé sur la finale, il est préférable de le mettre sur l'accent, aussi bien dans le spondée que dans le dactyle. L'accent retrouve ainsi en quelque sorte, bien que d'une autre façon, son élan naturel ; s'il n'est plus, comme dans le rythme normal du spondée isolé, au levé du rythme *élémentaire*, il transforme par son propre élan l'ictus en ictus arsique, et se trouve ainsi à l'arsis du rythme *composé*.

On peut donc établir comme règle que, dans le cas présent, l'accent tonique et l'ictus coïncident ordinairement.

Voici quelques exemples :

\+
1 2 3

Ant. Quis es tu.
qui ve-ní-sti . ad me cu- rá- re vúlne-ra mé- a

Ant. ìndum magnam.
se- cúndum má-gnam

Ant. Venérunt.
Ve- né- runt ad mo-numéntum

Int. Dum médium.
et nox in sú- o cúr- su

Com. Comédite.
Dó- mi- ni est, no- lí- te contri- stá- ri

Fig. 425.

. — **Absence de finale de mot sur les trois syllabes isolées.**

55. — Si aucune des trois syllabes isolées n'est finale de mot, tus se place ordinairement sur la deuxième, surtout lorsque :e deuxième note correspond

. l'accent d'un mot dactylique (rythme naturel du mot) :

\+
1 2 3

Ant. Convértere.
Con- vér- te- re

Ant. lie compléti sunt.
qui cre- dí- de- rit

Ant. Ex útero.
Ex ú- te- ro

Fig. 426.

ou à l'accent secondaire d'un long mot, équivalent d'accent tonique :

Fig. 427.

756. — Toutes, ou presque toutes les dispositions possibles de ces trois syllabes isolées rentrent dans l'une ou l'autre de celles que nous venons d'étudier.

757. — On pourrait résumer toutes les règles données dans cet article 3 en quelques mots :

Dans le cas de trois syllabes isolées entre deux groupes, l'ictus se place, sauf exceptions motivées, *sur la finale du mot*, *ou, à son défaut*, *sur la syllabe accentuée.*

758. — *Exceptions en faveur d'un type mélodique.* — Il n'y a plus qu'un mot à ajouter pour rappeler qu'un type mélodique a toujours le droit de modifier les règles qui viennent d'être établies, et de fixer la marche rythmique de la mélodie à sa guise; c'est une sécurité pour le rythmicien.

Et ici revient notre type mélodique si connu, avec de nouvelles dispositions d'accents qui n'ont aucune influence sur le rythme :

Fig. 428.

ARTICLE 4. — QUATRE SYLLABES ENTRE DEUX GROUPES.

759. — Plus s'augmente le nombre des syllabes entre deux oupes, plus aussi se compliquent les difficultés rythmiques. pendant, elles sont loin d'être insolubles; et, si l'on veut océder méthodiquement dans cette recherche, on aboutit vite à ı résultat.

Nous allons essayer de distinguer les différentes dispositions des llabes, qui, en définitive, peuvent être ramenées à deux ou trois oupes seulement :

Premier groupe : Accents sur la *1re* et la *3e* syllabes.

Deuxième groupe : Accents sur la *2e* et la *4e* syllabes.

Troisième groupe : Accents sur la *1re* et la *4e* syllabes.

760. — Par « accents » ici, nous entendons à la fois l'accent nique et l'accent secondaire.

I. — Premier groupe. Accents sur la 1re et la 3e syllabes.

761. — Ici nous distinguons cinq cas :

1er cas. — Accents *toniques* sur la 1re et la 3e syllabes.

2e cas. — Accent *tonique* sur la 1re syllabe,
et accent *secondaire*, ou équivalence, sur la 3e syllabe.

3e cas. — Accent *secondaire* ou équivalence, sur la 1re syllabe,
accent *tonique* sur la 3e syllabe.

4e cas. — Accents *secondaires* sur la 1re et la 3e syllabes.

5e cas. — Aucun accent sur la 1re syllabe,
mais accent, *tonique* ou *secondaire*, sur la 3e syllabe.

762. — Voici ces cinq cas représentés en schéma :

	1	2	3	4
1er cas.	/	.	/	.
2e cas.	/	.	'	.
3e cas.	'	.	/	.
4e cas.	'	.	'	.
5e cas.	.	.	/	.

763. — Il faut reprendre tous ces cas, chercher la place des appuis rythmiques qui convient à chacun d'eux; nous verrons que la même règle peut, en général, s'appliquer à tous, quelle qu'en soit la variété. On pourrait la formuler ainsi :

Règle générale. — Les ictus rythmiques coïncident avec *les deux syllabes accentuées*, 1 et 3, — sauf lorsqu'un type mélodique ou une finale de mot vient solliciter un rythme différent.

1er cas. — Accents toniques sur la 1re et la 3e syllabes.

Ant. Laudámus nomen.

Lau- dá- mus nó- men tú- um

Ant. Deus a Líbano.

é- jus síc- ut lú- men é- rit

Ant. Qui mihi minístrat.

et ú- bi é- go sum

etc.

Fig. 429.

764. — *Règle.* Les ictus rythmiques coïncident avec *les deux syllabes accentuées*, 1 et 3.

Dans chacun de ces exemples, le mouvement mélodique, l'intensité, le grand rythme, et la chironomie, expression visible des deux premiers, varient; seuls, à la base, les appuis ictiques demeurent immobiles. Rien de plus souple, de plus nuancé que le rythme grégorien, quand il est bien compris, même dans les passages où l'accent tonique le domine entièrement.

765. — *Exceptions.* — *a)* On peut sans inconvénient, et même avec profit pour l'art et l'expression, se soustraire à cette règle, lorsque l'acuité mélodique des deux accents toniques et la chute profonde de la deuxième syllabe invitent à *enlever* les deux

accents : on revient alors à la règle toujours précieuse qui engage à rythmer les mots; si les deux mots ici ne sont pas rythmés, le premier l'est du moins :

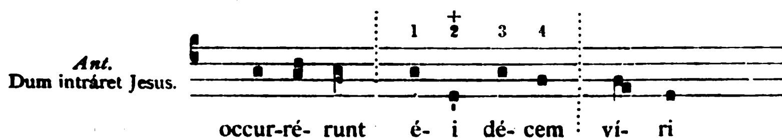


Fig. 430.

Ce rythme est plus varié, plus souple, plus ondulant que celui des incises précédentes, et surtout il est supérieur à celui-ci :
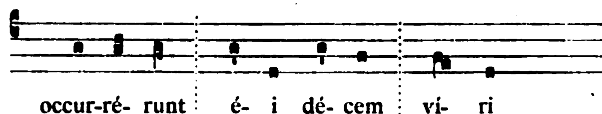


Fig. 431.

b) **De plus, si une *mélodie typique* réclame son rythme habituel, il faut le suivre, sans regarder à la valeur des syllabes.**

2e cas. — Accent tonique sur la 1re syllabe et accent secondaire sur la 3e.

1 2 3 4

Ant. Prophétae. — prae- di- ca- vé- runt : nás- ci sal- va- : tó- rem

Ant. Cum immúndus. — hó- mi- ne : ám-bu- lat per : ló- ca

Ant. Amen, amen dico vobis. — ser- vá- ve- rit : mór- tem non gus- : tá- bit

Fig. 432.

766. — Même règle que dans le cas précédent : Les ictus rythmiques coïncident avec *les syllabes accentuées — tonique ou secondaire.*

767. — Egalement même exception que dans le cas précédent, *a)* au profit de l'accent tonique bien *enlevé* dans l'incise suivante :

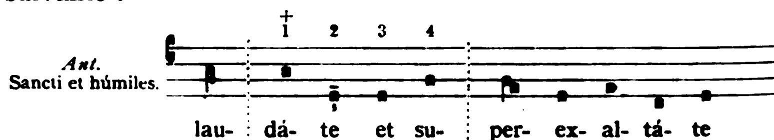


Fig. 433.

b) ou au profit d'une mélodie typique ferme.

3e cas. — Accent secondaire sur la 1re syllabe, et accent tonique sur la 3e.

768. — Ce troisième cas n'est que le renversement du précédent : l'accent tonique et l'accent secondaire échangent leur place. Cette disposition permet en outre parfois la présence sur la 3e syllabe d'un accent de dactyle, ce qui facilite toutes choses :

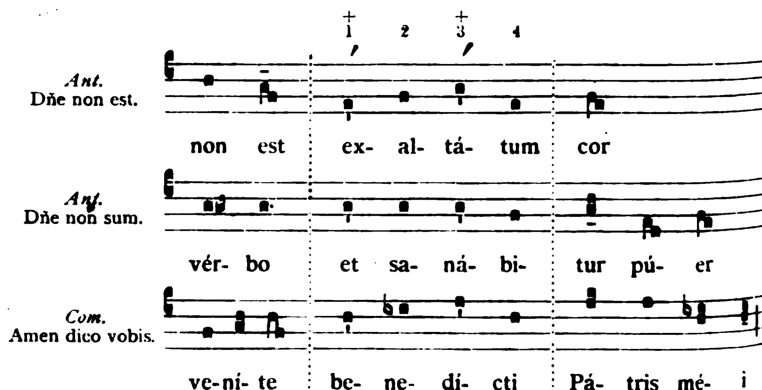


Fig. 434.

La disposition des syllabes dans ces trois exemples autorise, encore cette fois, à recourir à la même règle que dans les deux cas précédents : Les ictus rythmiques coïncident *avec les syllabes accentuées — toniques ou secondaires —* surtout en cas de dactyle.

4e cas. — Accents secondaires sur la 1re et la 3e syllabes.

769. — Ce 4e cas n'est qu'une modification, en somme légère, des précédents : l'accent tonique est remplacé, sur la 1re et la 3e syllabes, par un accent secondaire; mais on sait que celui-ci est

souvent de même nature que l'accent principal et jouit des mêmes privilèges : élan, acuité, très légère intensité, quoiqu'à un degré inférieur, bien entendu.

Même règle que ci-dessus : l'ictus coïncide avec *les deux accents secondaires :*

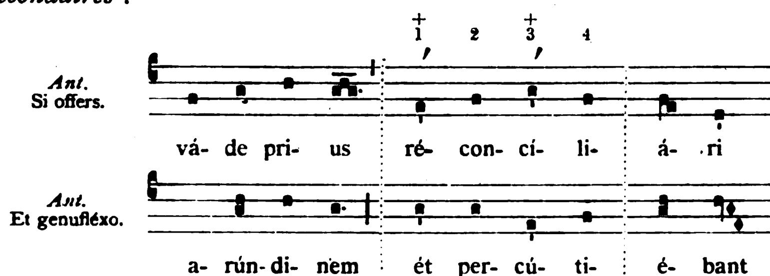


Fig. 435.

Dans le second exemple, le monosyllabe *et* peut être considéré comme étant une sorte d'accent secondaire.

5e cas. — Aucun accent sur la 1re syllabe, mais accent, tonique ou secondaire, sur la 3e.

770. — On peut distinguer deux dispositions possibles dans ce 5e cas, selon que la 1re syllabe correspond à une finale de mot ou à une pénultième faible de dactyle.

A) FINALE DE MOT SUR LA 1re SYLLABE.

771. — Alors, aucune difficulté ; les ictus se placent respectivement sur la *finale du 1er mot et l'accent du second* — syllabes 1 et 3.

C'est la combinaison de plusieurs des principes rythmiques établis ci-dessus :
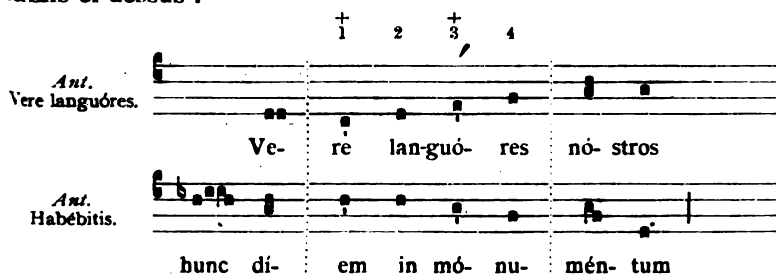


Fig. 436.

L'accent secondaire de *mónuméntum* est traité comme l'accent tonique de *languóres*.

B) PÉNULTIÈME FAIBLE DE DACTYLE SUR LA 1re SYLLABE.

772. — Si la première syllabe est une pénultième faible, et la seconde une finale de mot, l'appui rythmique se place sur cette *finale*.

Cette règle n'est que l'application du principe suivant, exposé plus haut : Une syllabe finale, surtout finale d'un mot dactylique, en conflit rythmique avec un accent tonique, attire sur soi l'appui rythmique, parce qu'elle est plus *lourde* que l'accent (1); à moins, comme toujours, qu'une mélodie ferme, typique, ne réclame ses droits de stabilité :

Fig. 437.

(1) Dans notre reproduction du *Graduel* vatican en notation moderne, en

773. — *Exception en faveur d'un type mélodique.* — En rédigeant la règle précédente, nous avons formulé une réserve : « à moins que la forme stable, typique de la mélodie, n'exige l'appui rythmique sur la pénultième non accentuée ».

On pourrait en trouver un exemple dans l'incise suivante, qui est ainsi rythmée :

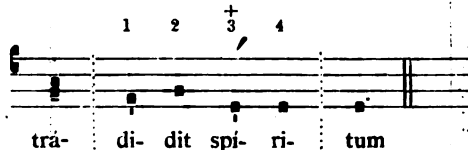


Fig. 438.

774. — Cette incise demande une explication particulière, parce qu'elle se présente dans l'édition vaticane sous une forme mélodique irrégulière : le tableau suivant nous aidera.

1909-1910, nous avons rythmé ainsi un passage de l'Introït *Ego autem :*
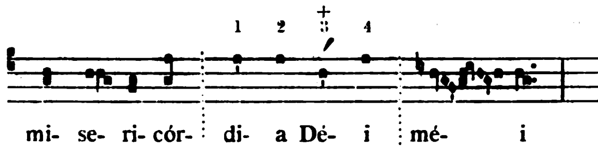


Fig. 439.

avec l'ictus sur l'accent de *Déi*, afin d'accorder quelque chose aux modernes partisans de l'accent au frappé.

Aujourd'hui nous ne le ferions plus ; car la pratique continue nous a révélé quelle grâce, quelle souplesse spirituelle contient le rythme suivant :
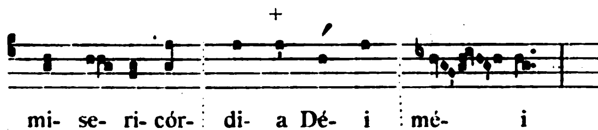


Fig. 440.

Nous sentons de plus en plus que le temps lourd, ictique, est vraiment la syllabe finale du mot *misericórdia.* L'accent de *Déi* est ici presque entièrement sacrifié :

au point de vue mélodique, il est au grave ;
» intensif, il est très réduit ;
» rythmique, il n'est guère qu'une note de passage.

Antienne	Catégorie	N°	Groupes							
Ant. Cum accepísset.	Première syllabe pénultième non accentuée	1	4 syll. isolées entre 2 groupes			trá-	di-	dit	spí- RI-	tum (si
							1	2	3 (4)	
Ant. Cum facis.	Première syllabe pénultième non accentuée	2	Deux syllabes entre deux groupes			déx-	te-	ra	tú-	a
Ant. In patiéntia.	Première syllabe pénultième non accentuée	3	Deux syllabes entre deux groupes			á-	ni-	mas	vés-	tras
Ant. Cor mundum.	Première syllabe pénultième non accentuée	4	Deux syllabes entre deux groupes	in	vi-	scé-	ri-	bus	mé-	is
Ant. Deus a Líbano.	Accent tonique	5	Deux syllabes entre deux groupes		sic-	ut	lú-	men	é-	rit
Ant. Dñe puer meus.	Accent tonique	6	Deux syllabes entre deux groupes		et	cu-	rá-	bo	é-	um
Ant. Tu autem cum.	Accent tonique	7	Deux syllabes entre deux groupes		ó-	ra	Pá-	trem	tú-	um
Ant. Quid hic statis.	Accent tonique	8	Deux syllabes entre deux groupes		né-	mo	nos	con-	dú-	xit
Ant. Prophétae.	Fin de mot	9	Deux syllabes entre deux groupes	de	vír-	gi-	ne	Ma-	rí-	a
Ant. Qui non cólligit.	Fin de mot	10	Deux syllabes entre deux groupes			con-	tra	me	est	
Ant. Omnes qui.	acc. sec.	11	Deux syllabes entre deux groupes			et	sa-	na-	bán-	tur
							1	2	3	
Ant. Levábit Dóminus.		12	3 syllabes entre 2 groupes			dis-	pér-	sos	Is- ra-	el (sic Va
Ant. Lex per Móysen.		13	3 syllabes entre 2 groupes	per	Jé-	sum	Chri-	stum	fá- cta	est

Et c'est ici qu'il convient d'ajouter le texte ci-dessus premiè ligne en corrigeant l'édition vaticane :

14 trá- di- dit spí- ri- tum

Fig. 441.

On peut encore ajouter à ce tableau (1) les cadences des antiennes suivantes du II[e] mode :

Ant. Laudáte Deum.	et	á- quae	ó- mnes
» Dóminus Deus.	non	sum con-	fú- sus
» A porta ínferi.	á-	ni- mam	mé- am
» Tunc assúmpsit.	mít-te	te de-	ór- sum

Fig. 442.

775. — Commentons ce tableau.

Ligne 1. — La version mélodique de la Vaticane n'est pas conforme à la leçon des meilleurs manuscrits, ni conforme à elle-même, comme on peut le voir aux lignes 12, 13, 14 de ce même tableau, où les textes dactyliques *Israel, fácta est,* sont régulièrement notés avec un *podatus* léger sur la pénultième non accentuée. Il est évident que le mot *spíritum* de notre incise devrait être traité de la même manière.

(1) L'adjonction de la cadence suivante pourrait encore se faire, si l'on suit la version vaticane :

Ant. Qui me misit. fá- ci- o sem-per

Fig. 443.

mais nous préférons la laisser de côté parce que la cadence mélodique appartient au type analysé et rythmé plus haut, à l'art. 1 (une note, une syllabe entre deux groupes) :

fá- ci- o sem-per

Fig. 444.

776. — En réalité, cette incise, de même que les incises 12 et 13, n'appartient pas à l'article IV (quatre syllabes entre deux groupes), mais à l'article III (trois syllabes entre deux groupes) :
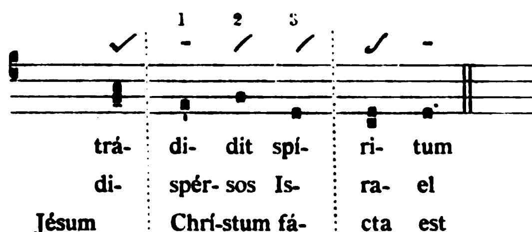


Fig. 445.

La rythmique de cette catégorie a été fixée ci-dessus, p. 492. Là, il a été établi que l'appui rythmique devait se placer régulièrement sur les finales de mots dactyliques, soit, ici, sur la deuxième syllabe :

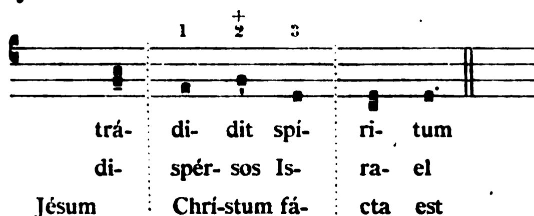


Fig. 446.

En soi, ce rythme est bon, et si l'on y tient, on peut le garder

777. — Pourtant, nos livres et le tableau indiquent l'appui sur la première syllabe. Pourquoi cette infraction à la règle?

Parce que cette cadence est stable, typique, et échappe par là-même, selon nous, à la loi générale ci-dessus formulée.

En effet, le type vrai, primitif, de cette cadence se trouve aux lignes 2 à 11 de notre tableau : il appartient à la catégorie étudiée à l'article II (deux syllabes isolées entre deux groupes). On sait la *règle unique* qui régit ces deux notes : l'appui rythmique se pose toujours, à moins de circonstances spéciales, sur la première de ces deux notes. L'ictus sur le *mi* est donc de toute nécessité.

Ce point fixé avec certitude, la marche rythmique des autres cadences, avec trois ou quatre syllabes isolées, se trouve aussitôt déterminée : toujours l'ictus se portera sur le *mi*.

§ 2. — Deuxième groupe. Accents sur la 2ᵉ et la 4ᵉ syllabes.

778. — Ici nous distinguerons trois cas :

1er cas. — Accents toniques sur la 2ᵉ et la 4ᵉ syllabes.

2ᵉ cas. — Accent tonique sur la 2ᵉ syllabe seulement.

3ᵉ cas. — Accent tonique sur la 4ᵉ syllabe seulement.

	1	2	3	4
1er cas.	.	/	.	/
2ᵉ cas.	.	/	.	.
3ᵉ cas.	.	.	.	/

779. — Tous ces cas sont d'ailleurs régis par une même règle générale, que l'on peut formuler ainsi :

RÈGLE GÉNÉRALE. — Les ictus rythmiques tombent normalement sur la *1ᵉ et la 3ᵉ syllabes*, — sauf exceptions motivées par des circonstances mélodiques spéciales.

1er cas. — Accents toniques sur la 2ᵉ et la 4ᵉ syllabes.

Ant. Dixit Dóminus. — con- fí- de fí- li

» De manu. — De má- nu ó- mni- um

» Non potest. — Non pót- est ár- bor bó- na

» Quaérite. — prí- mum ré- gnum Dé- i

» Vidi turbam. — dinumerá- re né- mo pót- e- rat

etc.

Fig. 447.

780. — Cette disposition des syllabes simplifie les recherches : la 3e syllabe est forcément toujours une fin de mot spondaïque, et la 1re est, elle aussi, le plus souvent une finale. Suivant le principe général, les finales de mots, syllabes 1 et 3, appellent l'ictus : le rythme verbal suggère le rythme de la mélodie ; texte et musique sont en parfait accord. Les deux ictus ainsi placés ont en outre l'avantage de permettre de mieux enlever l'accent qui suit.

2e cas. — Accent tonique sur la 2e syllabe seulement.

781. — Nous insérons ce 2e cas dans le deuxième groupe, à cause de sa ressemblance avec le précédent, qui, lui aussi, a l'accent tonique sur la 2e syllabe.

Deux arrangements de mots peuvent se présenter avec la deuxième syllabe accentuée : ou bien le mot accentué est un spondée, ou bien c'est un dactyle.

A) LE MOT ACCENTUÉ EST SPONDAÏQUE.

782. — Il demande alors à être *rythmé*, d'autant plus que la première syllabe isolée est elle-même très souvent la finale d'un mot : encore une fois texte et musique sont en parfait accord.

La règle est donc encore : appuis rythmiques sur la *1re et la 3e syllabes :*

Fig. 448.

783. — A la première syllabe, dans les incises suivantes, un monosyllabe se substitue à la finale; le rythme ne change pas :

Ant. Iste est Joánnes.

Dó- mi- ni : in coé- na re- (sic) : cú- bu- it

» Dómine.

dí-gnus : ut ín- tres sub (sic) : té-ctum mé- um

Fig. 449.

B) LE MOT ACCENTUÉ EST DACTYLIQUE.

784. — On pourra suivre le rythme habituel du dactyle, avec appui sur l'accent tonique, syllabe 2.

785. — On peut pourtant encore faire coïncider l'ictus avec les syllabes 1 et 3, surtout lorsque la première est une finale de mot :

Ant. Excita Dómine.

ut sál- : vos fá- ci- as : nos

» Princeps.

pro nó- : bis Fí- li- um : Dé- i

Fig. 450.

786. — Même, si cette dernière condition n'est pas remplie, on peut encore user du même procédé, pourvu que la mélodie se prête aisément à cette marche rythmique; par exemple :

Ant. Ecce nomen Dñi.

longín-quo : et clá- ri- tas : é- jus

Fig. 451.

787. — Mais, avec ce dernier exemple, nous sortons peu à peu de la *certitude* des règles pour entrer dans le domaine du goût, du tact, qui seul, dans ces circonstances, devient notre guide; car aucune règle formelle ne réclame ce rythme, sauf le sentiment du plus convenable, du plus beau en art musical.

788. — *Exception en faveur d'un type mélodique.* — Avec les incises suivantes, nous rentrons sur un terrain plus solide, mais non moins artistique et musical : la mélodie, si connue déjà, de cette cadence impose la coïncidence de l'accent tonique et de l'appui rythmique.

L'article I (une syllabe entre deux groupes) a déjà présenté les exemples suivants :

Ant. Conventióne.		ví-	ne-	am	sú-	am
» Hi novíssimi.	di-	é-	i	et	aé-	stus
» Caecus.		il-	lu-	mi-	ná-	ret
» Dñus Deus meus.		ad-	jú-	tor	mé-	us

Fig. 452.

L'article III (trois syllabes entre deux groupes) a rythmé ainsi :

Ant. Egrediétur.

cá- ro : sa- lu- tá- : re Dé- i

Fig. 453.

Comment ne pas rythmer de la même manière la même mélodie, quand elle se présente comme ici avec quatre notes entre deux groupes ?

1 2 3 4

Ant. Per arma.

í- psos : in múl- ta pa- : ti- én-ti- a (sic Vat.)

» Eleemósynas.

ó- mnis : ec- clé- si- a : sanctó- rum

Fig. 454.

3e cas. — Accent tonique sur la 4e syllabe seulement.

Le rythmicien peut ne pas être destitué, dans ce cas, de toute indication positive :

789. — *a)* Si la première des quatre syllabes est *une finale de mot*, surtout si elle est finale d'incise, les appuis rythmiques iront, comme d'eux-mêmes, se placer sur la 1re et la 3e syllabes :

+ +
1 2 3 4

Ant. Dñe, non sum.
Dó- mi- ne non sum dí- gnus

» Illi ergo.
hó- mi- nes cum vi- dís- sent

» Amen dico vobis.
au- tem mé- a non trans- í- bunt dí- cit

Fig. 455.

790. — *b)* Si la *deuxième syllabe* est un accent *secondaire*, il est tout naturel de placer l'appui rythmique sur la syllabe qui précède cet accent, quelle qu'elle soit : ainsi les deux accents — le tonique, syllabe 4e et le secondaire, syllabe 2e — se trouvent au levé du temps composé binaire dont ils font partie, ce qui est tout-à-fait conforme à leur nature. La marche rythmique est donc exactement la même que dans le cas précédent :

+ +
1 2 3 4

Ant. Púeri hebraeórum.
o- li- vá- rum ob- ví- a- vé- runt Dó-mi- no

» Assúmpsit Jesus.
et trans-fí- gu- rá- tus est

» Dñe si hic fuisses.
Dó- mi- ne si hic fu- ís- ses

Fig. 456.

791. — La règle générale dans ce 3[e] cas est donc comme dans les deux précédents : Appuis rythmiques sur la *1[re] et la 3[e] notes.*

792. — *Exceptions.* — On ne peut admettre d'exception que si la 2[e] note est une finale de mot qui attire fortement l'appui rythmique :

Fig. 457.

ou encore si une mélodie type s'impose, nous le savons déjà :

Fig. 458.

§ 3. — Troisième groupe.

Accents toniques sur la 1[re] et la 4[e] syllabes.

793. — Ce qui nous guide encore ici, c'est la fin des mots. Deux cas peuvent se présenter, selon que le premier mot est dactylique ou spondaïque.

1[er] cas. — Le premier mot est dactylique.

794. — Alors les ictus rythmiques s'appuient sur la première syllabe, accentuée, et sur la troisième syllabe, finale de mot. Il

ne peut y avoir, croyons-nous, d'exception à cette règle que du fait d'une formule musicale typique.

Exemples :

Ant. Dóminus dabit. — Dó- mi- nus dá- bit vir-tú- tem

» » — be-ne-dí- cet pó- pu- lo sú- o in pá-ce

» Excita Dómine. — Ex- ci- ta Dó- mi- ne

» Hi sunt. — coinqui- ná- ti : vír- gi- nes e- nim sunt

» In tua patiéntia. — án- ge- lis sán-gui- ne pró- pri- o

» Ave María. — plé- na, Dó- mi- nus té- cum

Fig. 459.

2e cas. — Le premier mot est spondaïque.

795. — Alors, comme toujours, la finale de ce spondée attire volontiers l'appui, qui se trouve alors sur la 2e note.

Pourtant, la solution rythmique est souvent très délicate : il faut examiner la forme mélodique, les notes modales, le contexte musical, etc. ; et, même après cet examen, la décision peut rester facultative.

Pour chacune des incises suivantes, il faudrait un commentaire ; il nous est impossible de nous arrêter à ces détails, quelques brèves indications suffiront.

Ant. Símile est.

» De manu.

» Ecce véniet.

est ré- gnum cae- ló- rum

li- be- rá- vit nos Dó- mi- nus

vé- ni- et Dé- us et hó- mo

Fig. 460.

796. — Ex. *Símile est.* — Rien n'empêche ici de rythmer le spondée *régnum*, c'est-à-dire de placer l'ictus sur la deuxième syllabe : les quatre notes récitatives à l'unisson ne révèlent aucune préférence mélodique.

Ce rythme vaut mieux que le suivant :

est ré- gnum cae- ló- rum

Fig. 461.

Rien, il est vrai, ne proscrit absolument ce dernier procédé; mais il manque de souplesse, d'envolée; l'allure récitative et naturelle du premier est préférable.

797. — Il arrive parfois qu'il y a pour la même incise plusieurs rythmes aussi légitimes l'un que l'autre. C'est le cas des deux exemples suivants, *De manu* et *Ecce véniet.*

Ces deux dernières cadences vont nous servir à compléter notre pensée et notre enseignement sur la place des ictus.

798. — Ex. *De manu.* — Le premier mouvement de l'artiste grégorien qui possède bien son répertoire sera, en face du mot *liberávit*, une réminiscence de la cadence si souvent citée dans les pages précédentes; et il rythmera le mot *liberávit* comme le mot *adjútor :*
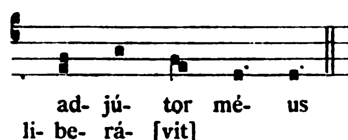


Fig. 462.

La mélodie elle-même, par sa chute sur le *mi*, l'invite du reste à cette marche rythmique ; il peut très bien suivre cette impulsion.

Par ailleurs, aucune loi positive ne proscrit le rythme binaire :
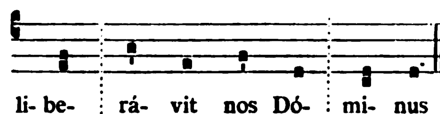


Fig. 463.

qui semble indiqué par la forme dactylique *liberávit nos*, et fait bien ressortir l'idée exprimée par le mot *nos*. — Il y a liberté ; mais au point de vue artistique, nous préférons de beaucoup la première.

799. — Ex. *Ecce véniet.* — Le rythme de cette incise est au moins aussi douteux.

Conformément à la règle des mots-rythmes, l'ictus a été mis sur la deuxième syllabe du mot spondaïque. Soit !

Cependant, nous le répétons, il y a, dans certaines conjonctures mélodiques, plusieurs manières très légitimes de rythmer la même incise, sans qu'il soit possible de déterminer d'une façon certaine quelle est la meilleure. Cela dépend du point de vue où l'on se place. Et c'est ici le cas.

800. — Au lieu de rythmer :

on pourrait chanter :

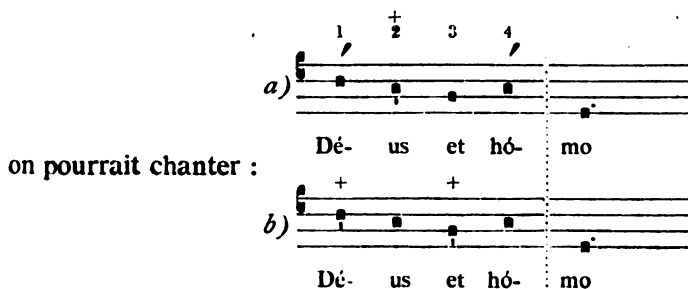


Fig. 464.

et de bonnes raisons peuvent être produites en faveur de ce dernier rythme :

1° Ces deux notes *la* et *fa* sont modales, l'antienne est du premier mode;

2°, et cette seconde raison est très forte, cette même cadence musicale a été rythmée ci-dessus, fig. 459, comme il suit, avec un mot dactylique :
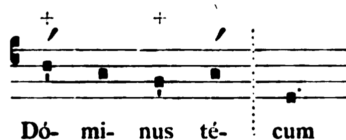


Fig. 465.

et ici cette marche rythmique est la seule légitime.

Il semble que la même mélodie devrait entraîner le même rythme :

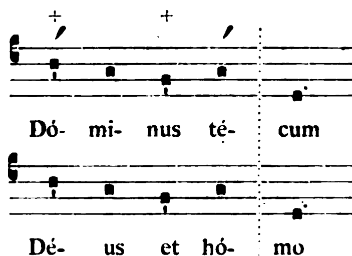


Fig. 466.

801. — Pourquoi dès lors ne s'impose-t-il pas?

Parce que le rythmicien ne peut être absolument lié par les formules mélodiques que si elles sont *vraiment typiques, stables, inamovibles*, et ce n'est pas le cas ici. Ces quatre notes, *la, sol, fa, sol*, ne sont en réalité qu'une sorte de passe-partout récitatif souple, variable, employé çà et là dans le cours des antiennes, et dont la sonorité modale est susceptible de varier avec le contexte musical. Or, justement, la place des ictus, et, s'il y a accompagnement, la place des accords sont de nature à préciser l'esprit, le sens qui convient à chacun de ces passages, par eux-mêmes indécis.

Reconnaissons pourtant que dans ces deux incises le même « récitatif » *la, sol, fa, sol*, aboutit à la même cadence, *ré*, ce qui est significatif.

802. — Si maintenant on veut faire appel à des arguments intrinsèques, tirés de la mélodie elle-même et de son contexte, il est possible d'en mettre en avant pour justifier l'un et l'autre rythme.

En effet, l'intonation qui précède cette petite incise se fait remarquer par la présence constante du *si naturel :*
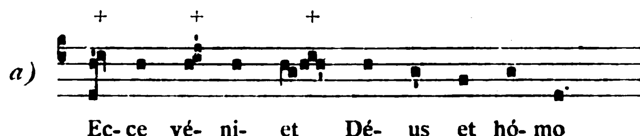


Fig. 467.

Quelques musiciens, à l'oreille perspicace, moderne, tendre, trouveront peut-être un peu dur, après tous ces *si*, un appui rythmique si voisin sur le *fa ;* il ne leur est pas interdit de profiter du mot spondaïque et de son rythme spontané, naturel, pour poser l'ictus sur le *sol*, et éviter, par là-même, ce qui peut leur paraître sinon un triton, du moins une dureté. Pour eux, cet adoucissement mélodique continue le caractère de l'incise initiale, et harmonise les deux parties qui composent cette phrase. Puis, le mot *Déus* est rythmé, etc.

C'est un point de vue qui peut se défendre.

Par ailleurs, d'autres musiciens feront remarquer que, même dans l'intonation,

1° tous les appuis rythmiques tombent sur le *la*, sauf le troisième sur *ut ;*

2° tous les *si* naturels sont des notes de transition,

en sorte que, pour bien lier et bien harmoniser la seconde incise avec la première, il n'y a qu'à continuer les appuis sur les notes modales *la* et *fa :*
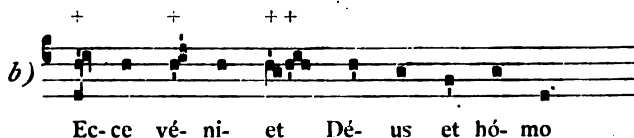


Fig. 468.

Cette manière d'envisager cette phrase est très légitime aussi.

803. — Les mêmes considérations s'appliquent également à l'incise suivante de l'antienne *Euge serve bone*, adaptée à la même mélodie :
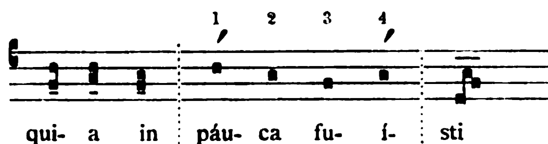


Fig. 469.

804. — Ces différences d'appréciation proviennent de la manière d'analyser, d'écouter les phrases musicales de ce genre. Le même maître de chapelle, il faut bien le dire, peut, selon le *jeu* qu'il tirera au clavier de son cerveau, juger successivement très acceptables ces deux manières de rythmer. Seulement, pratiquement, il doit choisir.

Lorsqu'en effet, et ce sera notre dernier mot pour en finir avec ce sujet délicat, le rythmicien ou le maître de chœur, après avoir bien pesé le pour et le contre de tel ou tel rythme, aboutit *théoriquement* au doute, il doit *pratiquement* se déterminer pour un rythme précis; il y va de la netteté de l'exécution, sans parler de l'accompagnement qui réclame absolument une décision. Il faudrait être bien peu musicien, et n'avoir guère souci de l'art et de sa perfection, pour affirmer qu'il importe peu que, dans un grand chœur, les uns chantent l'incise *a)*, les autres l'incise *b)*; le résultat d'une telle négligence ne peut être que désordre et confusion.

ARTICLE 5. — CINQ SYLLABES ET PLUS ENTRE DEUX GROUPES.

805. — Malgré l'intérêt pratique de ces analyses, il faut savoir se borner : les principes rythmiques ont été posés, il suffit de les appliquer dans les cas nouveaux qui se présentent, à savoir ceux de cinq syllabes et plus entre deux groupes.

§ 1. — Cinq syllabes entre deux groupes.

806. — Le nombre de syllabes isolées augmente encore; aussi se multiplient les divers arrangements et combinaisons d'accents toniques, d'accents secondaires, de finales de mots, sur lesquels s'appuie le musicien pour fixer la marche rythmique de la

mélodie. Nous pourrions ici distinguer 12 à 14 groupements. Au milieu de ce qui pourrait paraître d'abord un embarras, parfois un vrai dédale, il est presque toujours aisé de procéder à coup sûr dans cette opération. On va en juger par les quelques exemples donnés brièvement ci-dessous.

On se bornera à deux groupes seulement :

1er Groupe. — Accents sur la 1re, la 3e et la 5e syllabes;

2e Groupe. — Accents sur la 2e et la 4e syllabes.

1er Groupe. — Accents sur la 1re, la 3e et la 5e syllabes.

1 2 3 4 5

Ant. Deus Deus meus. — Dé- us Dé- us mé- us

» Appropinquábat. — Appro-pinquá-bat au- tem dí- es fé- stus

» Ancílla dixit. — An- cíl- la dí- xit Pé- tro

» Majórem caritátem. — Ma- jó- rem cá- ri- tá- tem

» Lápides pretiósi. — Lá- pi- des pré-ti- ó- [si]

Fig. 470.

807. — Rien de plus simple à rythmer que toutes ces incises : appliquez-vous à *rythmer* tous les *mots*, et vous aurez rythmé *l'incise;* vous tomberez juste. Ceci fait, vous remarquerez l'accord parfait qui existe entre *mots, mélodie* et *rythme :*

Tous les *accents toniques* sont : à *l'aigu* dans la mélodie, et à *l'élan* dans le rythme;

toutes les *finales* de mots sont : au *grave* dans la mélodie, à *la retombée* dans le rythme.

Tous les ordres sont donc ici dans une parfaite harmonie : ordre mélodique, ordre dynamique, ordre quantitatif, ordre rythmique.

La *chironomie ondulante*, nous le verrons plus loin, reproduit merveilleusement à son tour la gracieuse allure de ces incises.

808. — *Exceptions*. — Mais encore ici, si un type mélodique se présente et demande l'abandon du rythme des mots, il faut se soumettre à la mélodie, car nous sommes en pleine musique.

Voici un exemple de cinq syllabes où la disposition des accents toniques est exactement la même que dans les incises précédentes.

Si nous *rythmons les mots*, comme ci-dessus, nos aurons :

Ant. Montes et colles.

1 2 3 4 5

can- tá- bunt có- ram Dé- o láu- dem

Fig. 471.

ce qui, en soi, n'est pas mauvais du tout; et cependant, ce rythme ne doit pas être choisi, parce que nous retrouvons ici le type mélodique très commun, dont voici quelques incises :

1 2 3 4 5

Ant. Montes et colles. can- tá- bunt có- ram Dé- o láu- dem

» Joánnes autem. in vín- cu- lis ó- pe- ra é- jus

1 2 3-4 5

» Spíritu principáli (1). con- fír- ma cor mé- um Dé- us

1-2 3-4 5

» Hi novíssimi. di- é- i et aés- tus

etc.

Fig. 472.

Les groupements des notes dans ces deux dernières incises sont loin, nous le savons, d'être une exception; ils indiquent avec clarté ce que doit être le rythme dans le cas où le texte est chanté syllabiquement; il n'y a pas à hésiter.

(1) Première édition de l'Antiphonaire vatican, avant la réforme de Pie X.

2e Groupe. — Accents sur la 2e et la 4e syllabes.

809. — Cet arrangement des accents toniques amène la *coïncidence de l'accent et de l'ictus :*

Fig. 473.

Nous nous bornerons à ces quelques exemples.

§ 2. — Plus de cinq syllabes entre deux groupes.

Si nous abordons des textes plus longs, ils permettent souvent une application facile des règles que nous avons données ci-dessus.

(1) Plus haut, p. 515, fig. 447, nous basant sur le nombre des syllabes isolées et le rythme normal des mots spondaïques, nous avons rythmé ainsi l'incise suivante *Confíde fili*, malgré sa parenté évidente avec l'incise *Confíde filia* :

Fig. 474.

Ceux qui voudraient unifier les deux rythmes, sont libres de le faire. Question de goût.

810. — C'est ainsi que dans l'antienne suivante, de neuf syllabes, vous pouvez rythmer tous les mots :

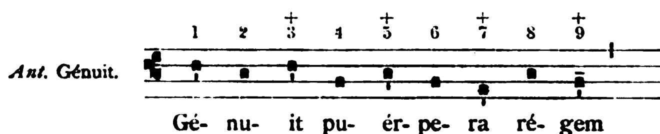


Fig. 475.

811. — De même, les deux incises suivantes, que nous connaissons déjà, et qui ont respectivement sept et six syllabes isolées :

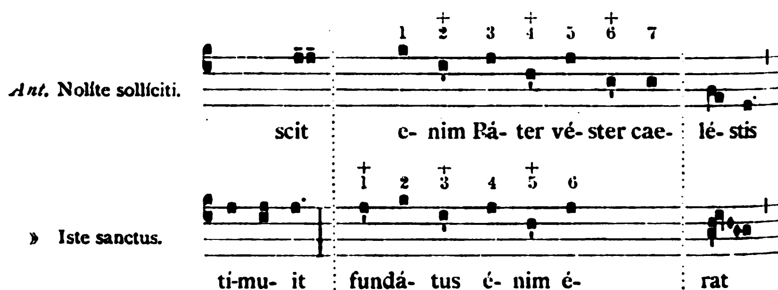


Fig. 476.

812. — Au contraire, les mélodies suivantes s'appuient, de par la ligne mélodique, tantôt sur des mots-temps *(Ecce, nomen, etc.)*, tantôt sur des mots-rythmes *(Dómini, Emmánuel, etc.)* :
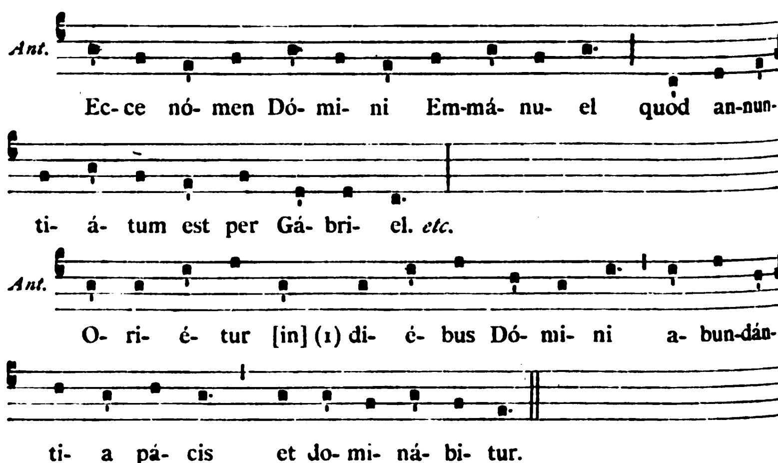


Fig. 477.

(1) Le mot *in* n'est pas dans Hartker.

ARTICLE 6. — REMARQUES GÉNÉRALES SUR LE RYTHME DES INCISES GRÉGORIENNES.

813. — Parvenus au terme de cette longue analyse, nous voulons dégager de tout ce qui précède quelques remarques générales, déjà faites rapidement à propos de tel ou tel exemple, mais qu'il nous plaît de formuler une dernière fois, de façon explicite, en manière de corollaires.

§ 1. — Stabilité de l'ordre rythmique, et modifications dans l'ordre intensif.

1er Exemple. — Les incises du type Scit enim Pater vester.

814. — Les incises *Scit enim Páter véster* et *Fundătus énim érat,* que nous venons de rappeler, nº 811, ont déjà été étudiées ci-dessus en détail (1). On sait que le dessin mélodique impose par lui-même le rythme adopté, quelles que soient la force ou la faiblesse des syllabes qui correspondent aux notes.

Les principes d'adaptation des paroles à ce genre de mélodie ont été également exposés; ici il est à propos d'en montrer l'application par des exemples concrets, bien propres à faire ressortir avec quelle liberté le compositeur grégorien en use avec ce thème musical, quant à la place des accents toniques et, par suite, de l'intensité.

815. — Dans les incises *Scit enim* et *Fundátus*, les touchements rythmiques sont presque tous faibles, les élans forts, à cause des paroles latines qui s'ajustent si exactement à la forme mélodique et rythmique.

Mais rien n'exige absolument que toujours soient fortes les notes aiguës, et toujours faibles les notes graves.

816. — Voici une incise, même motif mélodique, où la pénultième faible du mot *dírige* correspond à une note aiguë, et l'accent

(1) Chap. VIII, art. 2, § 1, p. 315-324.

du même mot à une note relativement grave. La marche mélodique impose son rythme; les ictus demeurent aux mêmes places:
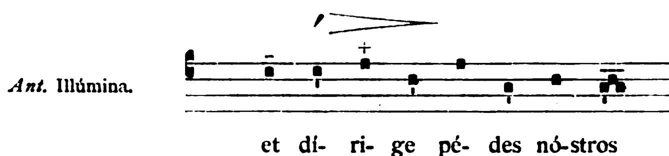


Fig. 478.

Comparez avec l'incise semblable de l'antienne *Iste sanctus :*

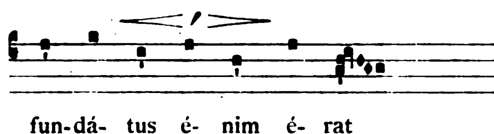


Fig. 479.

Rien pour cela n'est changé dans *l'ordre rythmique;* seul, *l'ordre intensif* reçoit une légère modification, afin de se conformer à l'accentuation tonique du mot *dírige.*

817. — De même dans le passage suivant :

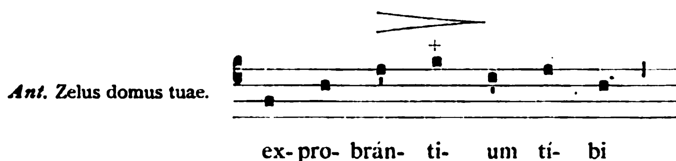


Fig. 480.

818. — Autre exemple d'une marche mélodique analogue, avec cette fois, accent tonique sur les appuis rythmiques :

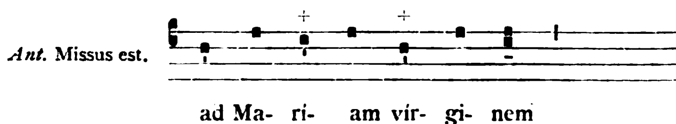


Fig. 481.

819. — Le même dessin mélodique se trouve dans des antiennes du 1er et du 2e modes où tous les accents toniques ou secondaires

correspondent encore avec les ictus rythmiques, sans que la marche du rythme subisse la moindre modification :
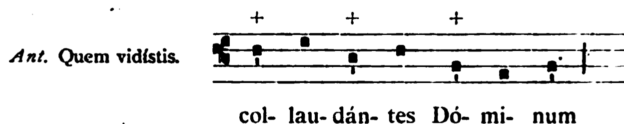


Fig. 482.

tant il est vrai que, seul, le dessin mélodique détermine le rythme dans ces sortes d'incises.

820. — Au contraire, dans l'antienne suivante, également du 2e mode, chaque mot est soigneusement rythmé et les accents correspondent aux notes aiguës :

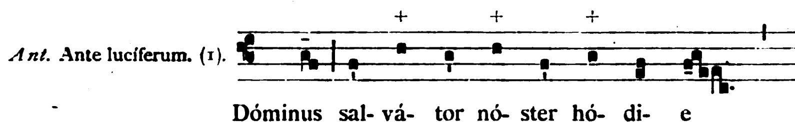


Fig. 483.

821. — Nous l'avons dit ailleurs (2) : avec des paroles françaises, la place de l'intensité serait modifiée, le rythme demeurerait intact :
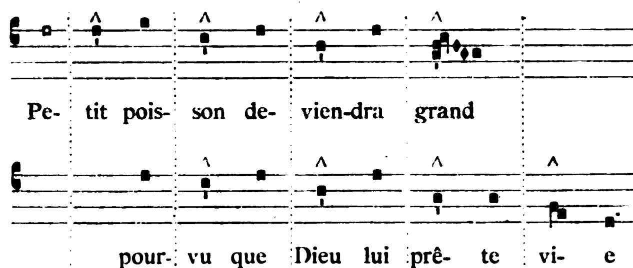


Fig. 484.

(1) Sur la ponctuation littéraire et musicale de cette antienne, cf. DOM DE STE BEUVE, *Rev. Grég.* 1923, p. 222-224.

(2) Chap. VIII, art. 2, § 1.

2e Exemple. — Une cadence du Ier mode.

822. — Les cadences suivantes, déjà étudiées, p. 511-514, sont de nouveau présentées au lecteur afin qu'il étudie lui-même la place des accents et des ictus. Trois remarques seulement :

1° presque toujours les accents coïncident avec les notes graves du dessin mélodique, et celles-ci sont toujours marquées de l'ictus (*fa, mi, ré*), sauf la dernière note, *ré*, en cas de cadence dactylique, incises 4 et 10 ;

2° huit fois les notes *fa, sol,* sont réunies en *podatus* long sur une même syllabe, incises 8 à 15 ;

3° enfin les quatre notes *fa, sol, mi, fa,* sont contractées en un *torculus resupinus* long sur une même syllabe, incise 16.

1) *Ant.* Quid hic statis. — di- xé- runt : Né-mo nos con- dú- xit

2) » Deus a Líbano. — é- jus sic- ut lú-men é- rit

3) » Tu autem. — ós- ti- o ó- ra Pá-trem tú- um

4) » Lex per Móysen. — vé- ri- tas per Jé- sum Christum fá-cta est

5) » Dómine puer. — é- go vé- ni- am et cu- rá- bo é- um

6) » Cor mundum. — ín- no- va in vis-cé- ri- bus mé- is

7) » Prophétae. — salvató- rem de Vír-gi- ne Ma- ri- a

8) *Ant.* Dóminus Deus.
et í- de- o non súm con- fú- sus

9) » Laudáte Deum.
cae- ló- rum, et á-quae ó- mnes

0) » Levábit.
congregá- bit di- spér- sos Is-ra- el

1) » Omnes qui.
ad Jé- sum, et sa- na- bán- tur

2) » A porta ínferi.
Dó- mi- ne á- ni- mam mé- am

) » Cum facis.
quid fá- ci- at déx- te- ra tú- a

) » In patiéntia.
pos- si- dé- bi- tis á- ni- mas vé- stras

5) » Qui non cólligit.
mé- cum cón- tra me est

5) » Apértis thesáuris.
mýr-rham al- le- lú- ia

Fig. 485.

823. — Le rendement rythmique *spontané* de ce dessin ne peut pas être autre.

Sans doute, sur ce même matériel mélodique, vous pouvez librement distribuer les ictus rythmiques, la force, la durée au gré de vos caprices, en faire une suite de mesures à trois temps, à cinq temps, avec agrément de syncopes, de brisures rythmiques, etc.

Mais, ce faisant, vous forcerez la nature de cette mélodie, vous la torturerez, vous la mettrez sur le chevalet pour lui faire dire ce qu'elle ne dit pas naturellement.

Or, le cœur de cette cantilène bat le mouvement rythmique que nous avons indiqué; la douce mélopée grégorienne, « *omnino naturalis* » dit un ancien, ne prend jamais ces violents moyens d'expression; son rythme se conforme à son inclination, à son tempérament, et lui obéit sans hésitation; entre la mélodie et son rythme, jamais de secousse, jamais de heurt : l'harmonie la plus parfaite règne entre les deux ordres.

§ 2. — Nécessité pour le rythmicien de bien connaître le répertoire grégorien.

824. — L'incise mélodique que nous venons d'étudier nous donne l'occasion de faire, en finissant, pour la dernière fois, une remarque très importante, et dont nous avons vu maintes fois la preuve au cours des chapitres précédents : c'est la nécessité, pour bien rythmer, d'avoir la science parfaite de la mélodie grégorienne, et pour bien chanter, de posséder une édition pratique pourvue de toutes les indications nécessaires.

825. — Il est bon, il est légitime d'appliquer le plus souvent possible l'une ou l'autre des grandes règles rythmiques exposées ci-dessus :

a) rythme de la mélodie elle-même,
b) rythme des mots,
c) coïncidence de l'accent et de l'ictus,
d) rythme de l'incise.

Mais nous ne saurions trop le répéter : une science foncière de tout le répertoire grégorien est absolument nécessaire au rythmicien, à cause des *types mélodiques qui imposent leurs formes rythmiques* arrêtées, en dépit des textes et de leur accentuation.

Ces *types* ont un rythme objectif, parfaitement défini, *musical* et non plus strictement verbal, qu'on ne saurait transgresser sans aller contre la pensée des vieux maîtres; les synérèses des textes trop courts, toujours aux mêmes places de la mélodie, révèlent

l'ossature rythmique fixe de ces incises, qui s'impose naturellement aussi dans les cas syllabiques.

Mais ces types, il faut les connaître. Dès lors, sans la science parfaite du répertoire grégorien, des erreurs graves sont inévitables; ou du moins on s'empêtre dans des difficultés qui paraissent insolubles, inextricables.

Qu'on en juge par ce dernier exemple :

Antiennes du 4ᵉ mode en A. — *Deuxième incise.*

		1	2	3	4	5	6	7	8	9
A	1)	ut	sé-	de-	at	cum	prin-	cí-	pi-	bus
	2)	cá-	put	Jo-	án-	nis	Ba-	ptí-		stae
	3)		quín-	que	míl-	li-	a	hó-	mi-	num
	4)		per	te	nó-	bis	a-	pér-	tae	sunt
	5)		de-	scen-	dé-	bat	de	caé-		lo
	6)		cáu-	sam	á-	ni-	mae	mé-		ae
B	7)	ad	Dó-	mi-	num	ad-		spí-	ci-	am
	8)	in	dó-	mum	tú-	am		Dó-	mi-	ne
	9)	dum	in-	ve-	ní-	ri		pót-		est
	10)	in	ju-	bi-	la-	ti-		ó-		ne
	11)		éx-	ci-	ta	pot-		én-	ti-	am
	12)		qua-	si	u-	ni-		gé-	ni-	tum
	13)		sal-	va-	tó-	rem		mé-		um
	14)		et	nó-	li	tar-		dá-		re
C	15)	in-	í-		qui-	tas		tér-		rae
	16)	sur-	ré-		xit	in		nó-		bis
	17)		in		mu-	li-		é-	ri-	bus
	18)		pro-		phé-	ta		má-		gnus

Fig. 486.

Essayons de rythmer cette mélodie :
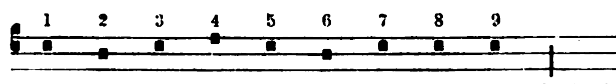


Fig. 487.

826. — D'abord que dit-elle, que « sonne »-t-elle rythmiquement? Tout ce qu'on veut.

De fait, elle n'est pas du genre de ces mélodies qui s'imposent nettement avec leur rythme, comme celle qui a été décrite ci-dessus :
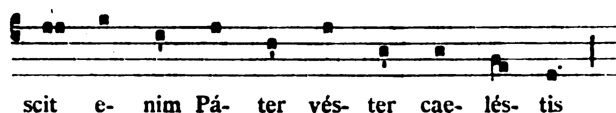


Fig. 488.

et que les paroles encadrent avec tant de bonheur.

En effet, je puis rythmer :

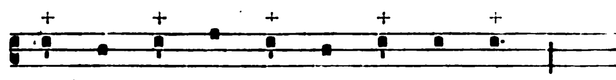


Fig. 489.

et cet enroulement de la mélodie autour de la corde récitative *ré* n'est pas sans grâce.

Je puis encore rythmer :

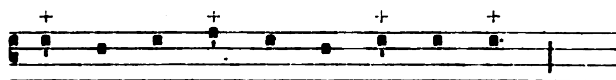


Fig. 490.

ce qui est fort joli.

Et encore :

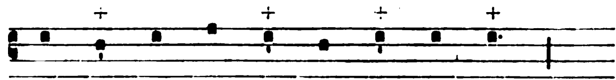


Fig. 491.

ce qui n'est pas sans attrait.

Bref, assez d'essais; cette mélodie, par elle-même, ne réclame aucun rythme précis, décisif : souple, malléable, elle se prête à toutes sortes de combinaisons rythmiques.

827. — Sans doute, le texte viendra au secours du rythmicien, qui sera plus heureux qu'avec la mélodie pure?

Soit le premier texte du tableau ci-dessus, fig. 486.

Appliquez à cette mélodie le plus fécond, le plus artistique de nos principes rythmiques : *rythmez les mots;* vous obtenez les résultats suivants, ictus sur les syllabes 2, 4, 7 et 9 :

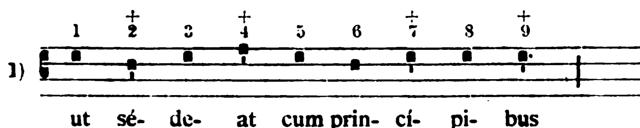


Fig. 492.

En soi, rien ne s'oppose à cette disposition, bien qu'elle ne soit pas merveilleuse comme résultat musical.

Prenez maintenant le deuxième texte du même tableau, et appliquez le même principe : *rythmez les mots :*

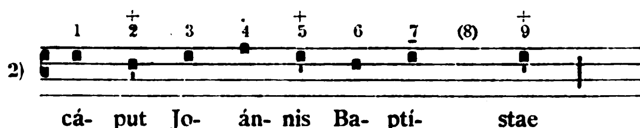


Fig. 493.

et vous avez les ictus sur les syllabes 2, 5, 9.

Le troisième texte, traité de même,
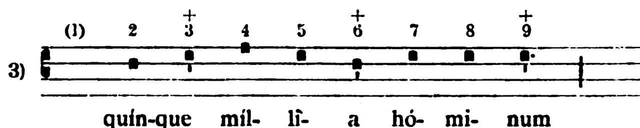


Fig. 494.

amène les ictus sur les syllabes 3, 6, 9.

Trois textes, trois rythmes; un quatrième, un cinquième texte vous conduirait à de nouveaux rythmes.

Si, abandonnant le principe de *rythmer les mots*, vous avez recours à la règle de la *coïncidence des accents et des ictus*, vous arrivez également à des divergences de rythme pour chaque texte.

Si vous mélangez les deux principes, passant de l'un à l'autre selon la variété des textes, même résultat : confusion, bariolage ridicule de rythmes contradictoires pour une même mélodie!

Essayons de rythmer cette mélodie :

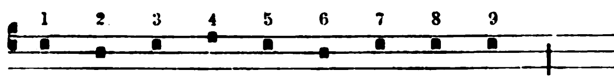


Fig. 487.

826. — D'abord que dit-elle, que « sonne »-t-elle rythmiquement? Tout ce qu'on veut.

De fait, elle n'est pas du genre de ces mélodies qui s'imposent nettement avec leur rythme, comme celle qui a été décrite ci-dessus :
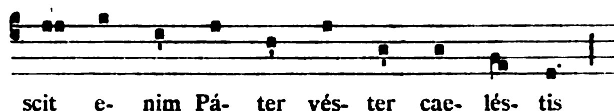


Fig. 488.

et que les paroles encadrent avec tant de bonheur.

En effet, je puis rythmer :

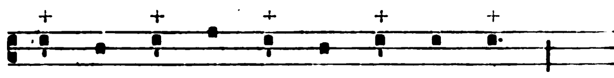


Fig. 489.

et cet enroulement de la mélodie autour de la corde récitative *ré* n'est pas sans grâce.

Je puis encore rythmer :

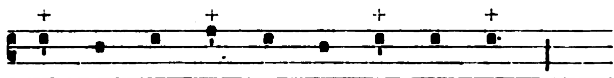


Fig. 490.

ce qui est fort joli.

Et encore :

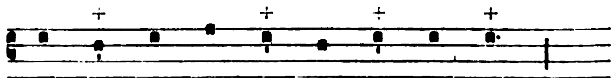


Fig. 491.

ce qui n'est pas sans attrait.

Bref, assez d'essais; cette mélodie, par elle-même, ne réclame aucun rythme précis, décisif : souple, malléable, elle se prête à toutes sortes de combinaisons rythmiques.

827. — Sans doute, le texte viendra au secours du rythmicien, qui sera plus heureux qu'avec la mélodie pure?

Soit le premier texte du tableau ci-dessus, fig. 486.

Appliquez à cette mélodie le plus fécond, le plus artistique de nos principes rythmiques : *rythmez les mots;* vous obtenez les résultats suivants, ictus sur les syllabes 2, 4, 7 et 9 :

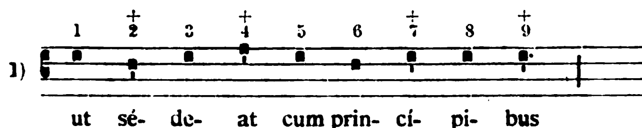


Fig. 492.

En soi, rien ne s'oppose à cette disposition, bien qu'elle ne soit pas merveilleuse comme résultat musical.

Prenez maintenant le deuxième texte du même tableau, et appliquez le même principe : *rythmez les mots :*
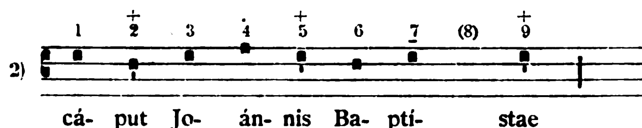


Fig. 493.

et vous avez les ictus sur les syllabes 2, 5, 9.

Le troisième texte, traité de même,

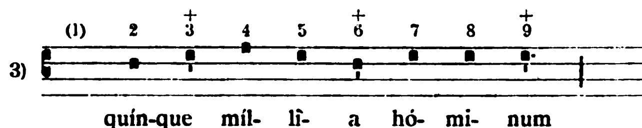


Fig. 494.

amène les ictus sur les syllabes 3, 6, 9.

Trois textes, trois rythmes; un quatrième, un cinquième texte vous conduirait à de nouveaux rythmes.

Si, abandonnant le principe de *rythmer les mots*, vous avez recours à la règle de la *coïncidence des accents et des ictus*, vous arrivez également à des divergences de rythme pour chaque texte.

Si vous mélangez les deux principes, passant de l'un à l'autre selon la variété des textes, même résultat : confusion, bariolage ridicule de rythmes contradictoires pour une même mélodie!

Essayons de rythmer cette mélodie :
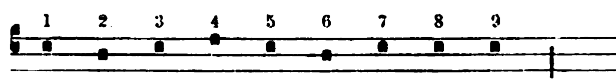


Fig. 487.

826. — D'abord que dit-elle, que « sonne »-t-elle rythmiquement? Tout ce qu'on veut.

De fait, elle n'est pas du genre de ces mélodies qui s'imposent nettement avec leur rythme, comme celle qui a été décrite ci-dessus :
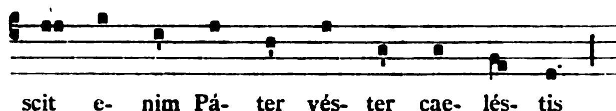


Fig. 488.

et que les paroles encadrent avec tant de bonheur.

En effet, je puis rythmer :

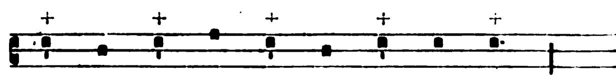


Fig. 489.

et cet enroulement de la mélodie autour de la corde récitative *ré* n'est pas sans grâce.

Je puis encore rythmer :

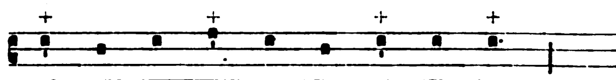


Fig. 490.

ce qui est fort joli.

Et encore :

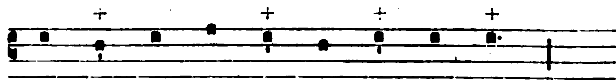


Fig. 491.

ce qui n'est pas sans attrait.

Bref, assez d'essais; cette mélodie, par elle-même, ne réclame aucun rythme précis, décisif : souple, malléable, elle se prête à toutes sortes de combinaisons rythmiques.

827. — Sans doute, le texte viendra au secours du rythmicien, qui sera plus heureux qu'avec la mélodie pure?

Soit le premier texte du tableau ci-dessus, fig. 486.

Appliquez à cette mélodie le plus fécond, le plus artistique de nos principes rythmiques : *rythmez les mots;* vous obtenez les résultats suivants, ictus sur les syllabes 2, 4, 7 et 9 :
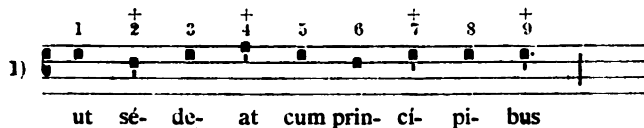


Fig. 492.

En soi, rien ne s'oppose à cette disposition, bien qu'elle ne soit pas merveilleuse comme résultat musical.

Prenez maintenant le deuxième texte du même tableau, et appliquez le même principe : *rythmez les mots :*
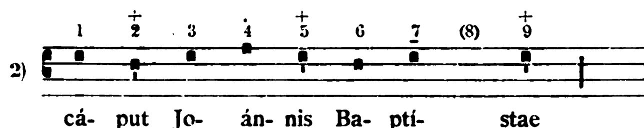


Fig. 493.

et vous avez les ictus sur les syllabes 2, 5, 9.

Le troisième texte, traité de même,

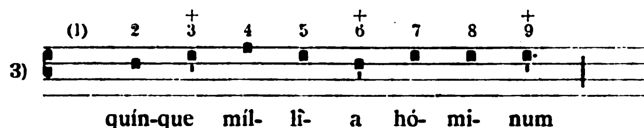


Fig. 494.

amène les ictus sur les syllabes 3, 6, 9.

Trois textes, trois rythmes; un quatrième, un cinquième texte vous conduirait à de nouveaux rythmes.

Si, abandonnant le principe de *rythmer les mots*, vous avez recours à la règle de la *coïncidence des accents et des ictus*, vous arrivez également à des divergences de rythme pour chaque texte.

Si vous mélangez les deux principes, passant de l'un à l'autre selon la variété des textes, même résultat : confusion, bariolage ridicule de rythmes contradictoires pour une même mélodie!

Essayons de rythmer cette mélodie :
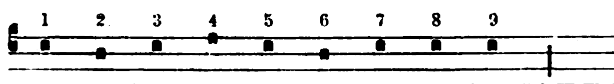


Fig. 487.

826. — D'abord que dit-elle, que « sonne »-t-elle rythmiquement? Tout ce qu'on veut.

De fait, elle n'est pas du genre de ces mélodies qui s'imposent nettement avec leur rythme, comme celle qui a été décrite ci-dessus :
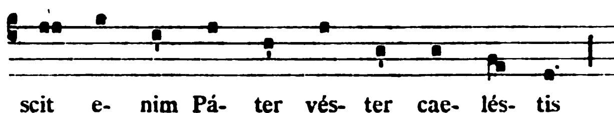


Fig. 488.

et que les paroles encadrent avec tant de bonheur.

En effet, je puis rythmer :

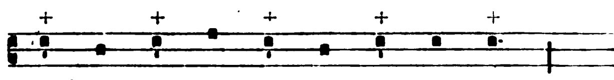


Fig. 489.

et cet enroulement de la mélodie autour de la corde récitative *ré* n'est pas sans grâce.

Je puis encore rythmer :

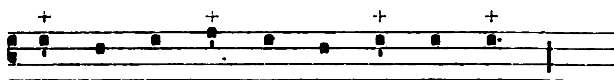


Fig. 490.

ce qui est fort joli.

Et encore :

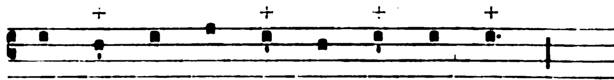


Fig. 491.

ce qui n'est pas sans attrait.

Bref, assez d'essais; cette mélodie, par elle-même, ne réclame aucun rythme précis, décisif : souple, malléable, elle se prête à toutes sortes de combinaisons rythmiques.

827. — Sans doute, le texte viendra au secours du rythmicien, qui sera plus heureux qu'avec la mélodie pure?

Soit le premier texte du tableau ci-dessus, fig. 486.

Appliquez à cette mélodie le plus fécond, le plus artistique de nos principes rythmiques : *rythmez les mots;* vous obtenez les résultats suivants, ictus sur les syllabes 2, 4, 7 et 9 :
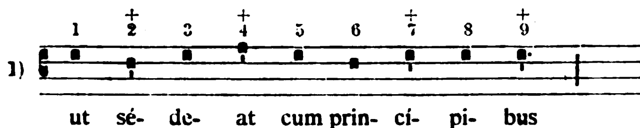


Fig. 492.

En soi, rien ne s'oppose à cette disposition, bien qu'elle ne soit pas merveilleuse comme résultat musical.

Prenez maintenant le deuxième texte du même tableau, et appliquez le même principe : *rythmez les mots :*

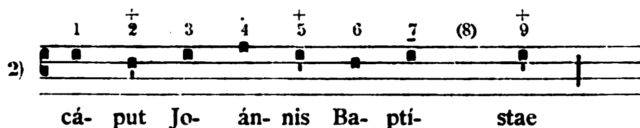


Fig. 493.

et vous avez les ictus sur les syllabes 2, 5, 9.

Le troisième texte, traité de même,

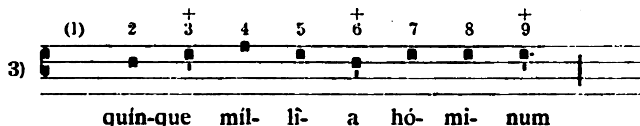


Fig. 494.

amène les ictus sur les syllabes 3, 6, 9.

Trois textes, trois rythmes; un quatrième, un cinquième texte vous conduirait à de nouveaux rythmes.

Si, abandonnant le principe de *rythmer les mots*, vous avez recours à la règle de la *coïncidence des accents et des ictus*, vous arrivez également à des divergences de rythme pour chaque texte.

Si vous mélangez les deux principes, passant de l'un à l'autre selon la variété des textes, même résultat : confusion, bariolage ridicule de rythmes contradictoires pour une même mélodie!

Essayons de rythmer cette mélodie :

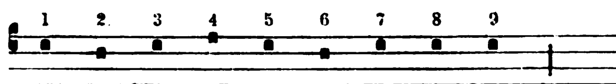


Fig. 487.

826. — D'abord que dit-elle, que « sonne »-t-elle rythmiquement? Tout ce qu'on veut.

De fait, elle n'est pas du genre de ces mélodies qui s'imposent nettement avec leur rythme, comme celle qui a été décrite ci-dessus :
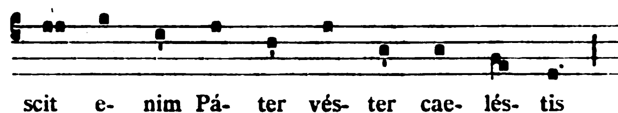


Fig. 488.

et que les paroles encadrent avec tant de bonheur.

En effet, je puis rythmer :

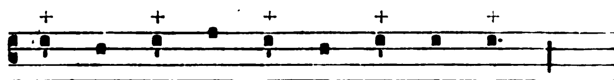


Fig. 489.

et cet enroulement de la mélodie autour de la corde récitative *ré* n'est pas sans grâce.

Je puis encore rythmer :

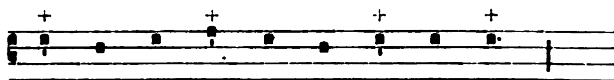


Fig. 490.

ce qui est fort joli.

Et encore :

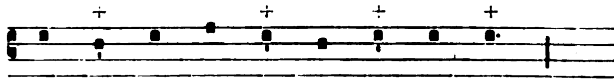


Fig. 491.

ce qui n'est pas sans attrait.

Bref, assez d'essais ; cette mélodie, par elle-même, ne réclame aucun rythme précis, décisif : souple, malléable, elle se prête à toutes sortes de combinaisons rythmiques.

827. — Sans doute, le texte viendra au secours du rythmicien, qui sera plus heureux qu'avec la mélodie pure?

Soit le premier texte du tableau ci-dessus, fig. 486.

Appliquez à cette mélodie le plus fécond, le plus artistique de nos principes rythmiques : *rythmez les mots;* vous obtenez les résultats suivants, ictus sur les syllabes 2, 4, 7 et 9 :

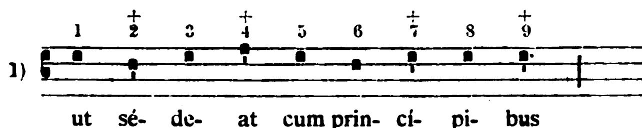


Fig. 492.

En soi, rien ne s'oppose à cette disposition, bien qu'elle ne soit pas merveilleuse comme résultat musical.

Prenez maintenant le deuxième texte du même tableau, et appliquez le même principe : *rythmez les mots :*
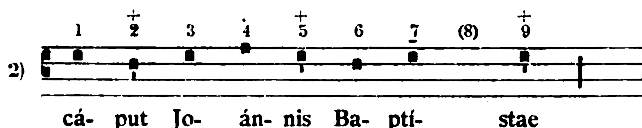


Fig. 493.

et vous avez les ictus sur les syllabes 2, 5, 9.

Le troisième texte, traité de même,

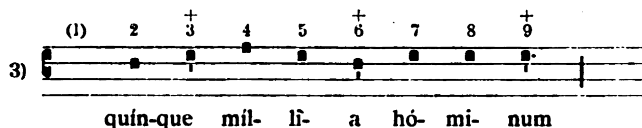


Fig. 494.

amène les ictus sur les syllabes 3, 6, 9.

Trois textes, trois rythmes; un quatrième, un cinquième texte vous conduirait à de nouveaux rythmes.

Si, abandonnant le principe de *rythmer les mots*, vous avez recours à la règle de la *coïncidence des accents et des ictus*, vous arrivez également à des divergences de rythme pour chaque texte.

Si vous mélangez les deux principes, passant de l'un à l'autre selon la variété des textes, même résultat : confusion, bariolage ridicule de rythmes contradictoires pour une même mélodie!

828. — Le texte n'est-il donc pas toujours un guide infaillible, sur lequel le rythmicien est en droit de compter pour établir la marche de sa mélodie?

Nous en doutons très fort! une telle liberté des textes sur une même mélodie en dit long sur la théorie du rythme oratoire pur.

Mais comment se tirer d'affaire en pareille impasse?

829. — Rien de plus facile de rythmer ces mélodies syllabiques, à l'aide de *la même mélodie, appliquée à des textes plus courts*, exigeant des synérèses musicales sur des syllabes fixes, toujours les mêmes.

La section B de notre tableau, p. 537, donne un premier renseignement : les notes 5 et 6 sont réunies en *clivis* sur une seule syllabe : donc, dans les textes syllabiques, la note 5 portera toujours un ictus rythmique, quelle que soit la syllabe qui lui correspond. De plus, un ictus rythmique ne peut pas trouver place sur la note 4, puisque deux appuis rythmiques ne peuvent pas naturellement se suivre.

La section C du même tableau confirme d'abord la réunion des notes 5 et 6 et ensuite nous montre celle des notes 2 et 3. Nous voilà définitivement fixés sur le rythme de toutes nos incises syllabiques :

1 2 3 4 5 6 7 8 9

A

ut sé- de- at cum prin- cí- pi- bus

B

ad Dó- mi- num ad- spí- ci- am

C

in- í- qui- tas tér- rae

pro- phé- ta má- gnus

Fig. 495.

Il n'y a pas à hésiter, il n'y a qu'à se laisser conduire par la musique et par les manuscrits.

830. — Il y aurait beaucoup à dire sur l'application des différents textes à cette incise musicale; ce n'est pas le lieu : le petit tableau publié ici pourra servir de sujet de méditation aux lecteurs qui s'intéressent à nos études. Nous renvoyons à la *Revue Grégorienne*, 1924, pp. 41-57, où l'incise a été étudiée avec quelque détail (1). On y verra comment elle se raccourcit au besoin, lorsque le texte est décidément trop court; le compositeur, contraint par la pénurie de syllabes à *modifier la mélodie*, supprime alors une note, et groupe un peu différemment celles qui lui restent. Nous ne pouvons entrer ici dans toutes ces considérations. Il nous suffit de constater que les synérèses restent aux mêmes places, et donc que l'incise *garde son type rythmique*, tant que la mélodie conserve son intégrité, son type mélodique.

831. — Dans le cas particulier que nous étudions, les signes rythmiques des manuscrits ne sauraient-ils pas nous aider, sans le recours aux synérèses? ou du moins ne confirmeraient-ils pas ce que nous apprenons de ces synérèses?

Non. Voici la notation de Hartker pour la première incise du tableau :

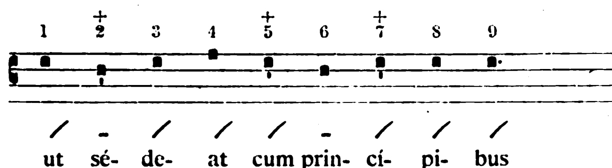


Fig. 496.

832. — On le voit, les notes ictiques, 2 et 5, les plus difficiles à trouver, ne sont surchargées d'aucun signe rythmique particulier : sans doute Hartker pensait que le rythme de ces antiennes était bien connu, ou que du moins les incises avec synérèses suffiraient aux chantres de son monastère pour se tirer d'affaire. Aujourd'hui il ne faut plus compter sur cette science du chant grégorien pour l'immense majorité de nos chanteurs et de nos chanteuses;... il est nécessaire de les guider par des indications supplémentaires.

(1) Cf. aussi, *Monographies Grégoriennes*, n° VII.

Les membres de nos scholae et maîtrises ne sont pas tenus de savoir où poser en principe tous les appuis rythmiques, surtout dans le chant syllabique; mais ils sont tenus de chanter correctement. Comment le feront-ils sans indications spéciales?

La même nécessité s'impose *a fortiori* pour les accompagnateurs, car une édition vraiment pratique doit leur indiquer la place de leurs accords.

§ 3. — Objectivité de nos signes rythmiques.

833. — Une dernière remarque : c'est la sécurité qui naît de nos longues comparaisons et de nos analyses minutieuses, quant à la place des ictus rythmiques.

Sans doute, quelques-uns sont douteux; il y a liberté, nous l'avons dit; mais, même dans ce cas, nous n'avons pas manqué d'indiquer les raisons objectives sur lesquelles repose notre choix (1).

Les autres, et c'est le très grand nombre, sont absolument certains pour quiconque est musicien. A la vérité, ces derniers ne sont pas tous formellement dans les manuscrits; mais aucun des signes de ponctuation rythmique employés dans l'édition vaticane, y compris les « blancs » et toute la hiérarchie des barres, ne se voit non plus dans les manuscrits (2)!

On voudra bien reconnaître que nos appuis rythmiques découlent de façon certaine de la structure mélodique, du groupement neumatique, ou du rythme normal des mots latins. Tout cela est parfaitement objectif, et a le droit de faire loi.

Là encore, nous n'inventons rien; tout notre travail consiste uniquement à reconnaître le rythme naturel des mélodies grégoriennes, et à l'indiquer, par des signes spéciaux, à tous ceux — et ils sont légion — qui n'ont pas le loisir de se livrer à ces patientes et laborieuses recherches, mais qui ont le droit d'interpréter avec goût et intelligence, et dans leur forme authentique, les formules inspirées et si riches de vraie beauté, dans lesquelles l'Eglise a voulu envelopper sa prière officielle.

(1) Cf. *Monographies Grégoriennes*, n° III, *Le chant « authentique » du Credo*, p. 27.

(2) Cf. Notre *Causerie sur les signes rythmiques et leur utilité.*

CHAPITRE XI.

LA PÉRIODE.

MEMBRES ET PHRASES (1).

4. — Après l'étude des *mots isolés* (ch. III, IV, V, VI),
après l'étude des *incises* (ch. VII, VIII, IX, X),
vient l'étude des *membres* et des *périodes;*
ous parvenons ainsi au terme de cette longue analyse.

5. — Nous parlons de *membres;* mais déjà on connaît ce st le membre, car *l'incise* n'est qu'un petit membre, nous ns insinué plusieurs fois; et tout ce qui a été dit de *l'incise,* formation, de l'unité de ses éléments, s'applique exactement membres. Il n'y a pas à y revenir.

6. — Aussi bien s'agit-il désormais moins de l'étude *intrin-* des membres isolés, que de l'*union des membres entre eux,* la grande unité de la phrase.

a pu remarquer en effet que, dans les exemples donnés les précédents chapitres, rien n'est achevé : sens littéraire, mélodique, développement dynamique, tout reste incomplet, spens; tout demande un complément. A cela rien d'étonnant; n'avons étudié que des membres, des tronçons de phrase. constituer la *période*, il faut réunir les membres entre eux et infuser une commune vie. L'être mélodique et rythmique se era ainsi constitué dans son intégrité.

ec la période, nous arrivons au faîte de l'édifice rythmique nous nous efforçons de construire. Tout ce que nous avons é jusqu'ici : les temps premiers, les temps composés, le

Le chap. XI est presque entièrement extrait du VIIe vol. de la *Paléogr.* pp. 244-249 et 258-297. Ces pages retrouvent ici leur vraie place; car, 'elles ont été écrites il y a vingt ans passés, ellés étaient destinées au *re Musical;* ce n'est que sur la demande instante de nombreux amis, à ous les avions alors communiquées, qu'elles ont été insérées dans la *graphie,* comme complément à l'enseignement sur le rythme du mot

rythme élémentaire des mots, le rythme plus large des incises et des membres, tout cela n'avait qu'un but : nous conduire au *seul vrai grand rythme*, celui de *la phrase* et de *la période*.

837. — L'étendue de la phrase, dans le chant grégorien, est extrêmement variable : il y a des phrases longues, très longues, d'autres courtes, très courtes.

Nous disons *très courtes*, car un membre, une simple incise peut, à elle seule, constituer une petite phrase. Mais ce n'est pas l'ordinaire : la phrase grégorienne se compose le plus souvent de deux, trois, quatre, cinq membres et plus.

838. — Dès lors il importe à une bonne exécution de savoir :

a) comment *distinguer* chacun des membres ;

b) comment les *unir*, afin de parvenir à l'unité de la phrase.

La réponse à ces deux questions formera la division et le contenu de ce chapitre, qui, pour la pratique, est d'une importance capitale.

ARTICLE 1. — DISTINCTION DES MEMBRES.

§ 1. — Les pauses ou coupes, causes extrinsèques de distinction.

A) Phrase d'un seul membre.

839. — Lorsqu'une phrase grégorienne ne se compose que d'*un* membre, il est clair que la fin de ce *membre-phrase* se fait sentir par le seul fait qu'il y a *pause*, arrêt, au terme de la petite antienne.

Dans le cours des phrases suivantes (1), il n'y a pas apparence de pause, de coupe, de division ; elles se chantent *cursim*, d'un bout à l'autre. Elles servaient autrefois de refrain, vif, alerte, après chaque verset de psaume ; on les rencontre surtout dans le *Psautier*.

(1) Nous aurions à proposer, sur la chironomie employée dans ce chapitre, comme dans les précédents, beaucoup de variantes de détail *ad libitum;* il est préférable de les omettre, pour ne pas disperser l'attention. On verra, au ch. XIV, la grande liberté que nous laissons au chef de chœur dans le choix de sa chironomie.

Phrase

Ant. In man- dá- tis é- jus cú- pit ní- mis (1).

Phrase

Ant. Et ó- mnis man- su- e- tú- di- nis é- jus.

Phrase

Ant. Dó- mi- nus de- fén- sor ví- tae mé- ae.

Phrase

Ant. Ré- ctos dé- cet col- lau- dá- ti- o.

Phrase

Ant. Re- vé- la Dó- mi- no ví- am tú- am

Phrase

Ant. Lau- dá- te Dó- mi- num de caé- lis

Fig. 497.

B) Phrase de deux membres.

840. — **Même unité à l'intérieur de chacun des membres entrant dans la composition d'une phrase. La pause, la coupe à la fin de chaque membre est l'une des causes extrinsèques les plus efficaces de distinction. La pause les distingue en autant de sections, et, par là-même, donne à chacun une existence propre, une réelle unité, d'ordre inférieur à l'unité de la phrase, mais supérieur à l'unité du rythme-mot.**

(1) Celles de ces antiennes qui ne sont pas dans l'Antiphonaire romain se trouvent dans l'Antiphonaire monastique ou dans le Responsorial.

Une coupe au centre d'une phrase détermine aussitôt *deux* incises ou membres :

Phrase

1er membre 2e membre

Ant.

Il- lu-mi- ná- ti- o mé- a, et sá- lus mé- a Dó- mi- nus.

Phrase

1er membre 2e membre

Ant.

I- sta est spe- ci- ó- sa in- ter fí- li- as Je- rú- sa- lem.

Phrase

1er membre 2e membre

Ant.

In pa- ti- én- ti- a vé-stra pos-si-dé- bi- tis á- ni-mas véstras.

Phrase

1er membre 2e membre

Ant.

Haec est vír-go sá-pi- ens, et ú- na de nú-me- ro pru- dén-tum.

Phrase

1er membre 2e membre

Incise Incise Incise Incise

Ant.

Annunti- avé-runt ópera Dé- i, et fácta é-jus intellexé- runt.

Fig. 498.

841. — La longueur de chaque membre, dans cette dernière antienne, autorise une subdivision rythmique après les mots *annuntiavérunt* et *éjus*, mais sans pause proprement dite, le temps de cette pause étant rempli par la seconde note de la clivis; cette clivis forme une sorte de coupe rythmique *féminine*.

Il y a donc deux espèces de coupe : la coupe *masculine* ou *ictique*, et la coupe *féminine* ou *postictique* (1).

842. — Notons en passant que cette subdivision rythmique partage le membre en deux incises.

Encore que souvent, comme nous l'avons dit, incise et membre se confondent, et qu'il soit assez difficile de tracer théoriquement entre l'une et l'autre une ligne très nette de démarcation, on pourrait donc d'une certaine manière les distinguer.

Incise et membre ont de commun de former une *unité rythmique* plus ou moins importante; l'incise est tantôt membre, tantôt seulement *pars membri*, formant alors une unité plus restreinte, moins complète que le membre proprement dit, comme une sorte de subdivision logique des membres un peu longs. Toutefois, la différence n'est pas telle qu'il y ait lieu de les étudier séparément; pratiquement, on peut les assimiler et les ranger dans la même catégorie.

C) Phrase de trois membres.

843. — *Deux* pauses ou coupes, au centre d'une phrase, déterminent *trois* incises ou membres.

Phrase

1er membre 2e membre

Ant.

Se-cúndum mul-ti-tú-di-nem mi-se-ra-ti- ó-num tu- á-rum Dómi-ne,

3e membre

dé- le in- iqui- tá- tem mé- am.

Phrase

1er membre 2e membre 3e membre

Ant.

Be-ne ómni- a fé-cit : súrdos fé- cit audí- re, et mú-tos lóqui.

(1) 1er vol., p. 78, nos 132, 133, 134.

Fig. 499.

D) Phrase de quatre membres.

844. — Enfin *trois* coupes au centre d'une phrase la divisent en *quatre* membres, ou, si l'on veut, en quatre incises et en deux membres. Nous n'examinons pas ici, nous le répétons, ce qui distingue l'incise du membre, mais bien plutôt leur caractère commun, à savoir l'existence propre, l'unité réelle conférée à chacune des divisions de la phrase par le seul fait de la coupe. C'est à ce point de vue spécial que nous nous plaçons en ce moment, sans nous attarder à discuter sur les mots.

Les antiennes de quatre membres ou incises sont très nombreuses ; on en trouve à chaque page dans l'Antiphonaire.

(1) La version vaticane ne traduit pas Hartker, nous l'abandonnons ici.

Fig. 500.

Ces périodes sont vraiment parfaites : « Pour être parfaite, dit Cicéron, une période doit se composer de quatre parties distinctes qu'on appelle membres. C'est cette *période carrée* qui remplit le mieux l'oreille. Cependant, il faut quelquefois ou franchir ces limites ou rester en deçà, suivant les besoins de l'oreille (1) ».

845. — Voici un autre exemple où les incises s'allongent et deviennent de vrais petits membres :

Fig. 501.

846. — Il existe des pièces musicales de plus de quatre membres; il suffit à notre but d'avoir montré comment les coupes divisent les phrases en sections distinctes.

847. — Est-il besoin de rappeler que la *pause*, considérée à ce point de vue restreint et *extrinsèque*, ne saurait à elle seule organiser et constituer le membre dans sa perfection. Il ne suffit pas, en effet, pour atteindre ce but, de chanter vaille que vaille chacun des membres d'une phrase et de bien détailler les pauses qui les limitent; non, en réalité, chaque membre, avant de parvenir à sa pause, doit, à mesure qu'il se déroule, se révéler dans son unité au moyen des liens animés intrinsèques, *littéraires*, *mélodiques*, *intensifs*, *rythmiques*, *agogiques* qui enchaînent et vivifient les mots, les groupes de notes. La pause, elle aussi, est mélodie, intensité, etc.; elle est principe d'union aussi efficace que toutes les autres notes; elle n'est pas un poteau légalement planté entre deux propriétés pour les limiter. Bien comprise, elle servira de lien entre les membres d'une même phrase : tout en *distinguant* les membres, elle saura les *unir*.

§ 2. — Nombre et valeur des pauses.

848. — La longueur des incises, des membres et des phrases est très variable; dès lors on peut se demander si le nombre et la valeur des pauses correspond exactement à la variété des phrases, en d'autres termes s'il y a autant de sortes de pauses qu'il y a de sortes d'incises, de membres, de phrases.

Il faut répondre avec précision à ces questions en examinant,

a) combien il y a de sortes de pauses ou de *morae vocis;*

b) quelle est la valeur, la durée de ces diverses pauses.

A) Les diverses sortes de pauses.

849. — L'enseignement ordinaire énumère trois principales pauses :

après les *mots*,
après les *incises* et les *membres* de phrases,
après les *phrases*.

Voyons ce qu'il en est.

850. — *Guy d'Arezzo*, dans un texte très connu, nous donne le procédé au moyen duquel nous pouvons pratiquement distinguer les diverses sections de la phrase et par suite les pauses ou *morae*:

« *Tenor vero, id est, mora ultimae vocis, qui* IN SYLLABA *quantuluscumque est, amplior* IN PARTE, *diutissimus vero* IN DISTINCTIONE, *signum in his divisionibus existit* (1). »

Le signe de ces divisions, d'après Guy, serait donc une tenue ou retard de la voix (2) sur les dernières syllabes :

a) des mots (3) = *in syllaba*,
b) des membres = *in parte*,
c) des phrases = *in distinctione.*

851. — *Hucbald* dit à son tour :

« *Ego sum via*, — *veritas et vita*, — *alleluia, alleluia. Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves sunt* ». Chaque division ou membre est signalé par la longueur de la dernière syllabe; toutes les autres syllabes sont brèves.

852. — Remarquons le silence d'Hucbald sur le léger retard *(tenor quantuluscumque)* qui, d'après Guy d'Arezzo, doit distinguer les *syllabes* musicales, ou mots. Ce *tenor quantuluscumque* est si peu sensible qu'Hucbald « n'en parle pas » (4).

853. — Il a raison, car ce retard, cette *mora ultimae vocis* entre les mots intimement unis par le sens, souvent n'existe pas. On a vu, au ch. VII, p. 301 et suiv., que les syllabes finales de mots

(1) *Micrologus*, éd. AMELLI, p. 35.

(2) Nous n'entrons pas ici dans la discussion de cette expression « *mora vocis* ». Que « *vox* » signifie « voix » ou « mot », le retard de la voix doit porter, selon les cas, tantôt sur la dernière syllabe du mot, tantôt sur le mot tout entier.

(3) D'après le commentaire d'Aribon.

(4) « Dans cette antienne *(Ego sum via)*, l'auteur compte trois membres distincts; il ne considère comme longue que la syllabe qui termine chacun de ces membres; les autres sont des syllabes brèves. *Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves*. Pourquoi ces syllabes ou ces notes finales sont-elles longues, si ce n'est pour distinguer par une pause les différents membres? C'est bien là, ce semble, la tenue qui selon Guy d'Arezzo doit se faire sur la dernière note des divisions qui partagent la mélodie : *tenor, id est mora ultimae vocis*. Après une simple syllabe musicale, cette tenue est très peu sensible, *tenor in syllaba quantuluscumque*, c'est pourquoi notre auteur n'en parle pas; il n'appelle longue que la syllabe finale de chaque membre : *in tribus membris ultimae longae, reliquae breves*. Ce sont ces longues finales qui, en marquant la division des membres, donnent du nombre au chant : *sic itaque numerose est canere longis brevibusque sonis ratas morulas metiri* ». DOM J. POTHIER. *Mélodies Grégoriennes*, p. 145.

privées d'ictus ou de touchement rythmique n'ont pas *la moindre apparence de morae vocis*. Ainsi dans l'exemple cité :

Sán- cta Dé- i Gé- ni- trix

Fig. 502.

la seule syllabe ou note longue est la dernière.

854. — Lorsque les mots sont *rythmés*, c'est-à-dire, ont un *touchement sur leur dernière syllabe*, le cas est un peu différent : il y aurait facilement tendance à l'allongement. Nous pensons que le *quantuluscumque* peut s'entendre alors de ce sentiment de lourdeur, d'arrivée, d'appui fugitif, qui, sans exiger un allongement, indique, comme toute thésis, l'endroit où devrait se placer le repos, la note longue, si l'on devait suspendre la mélodie.

Il y a pourtant des cas où, même alors, l'entraînement mélodique ne permet pas d'arrêt, comme dans cet exemple :

Ant. Iste sanctus.

Scit e- nim Pá- ter vé- ster cae- lé- stis

Fig. 503.

il est impossible de s'attarder sur la note de thésis affectant la syllabe finale de chaque mot, sauf sur la dernière. Pratiquement, le cas est le même que dans l'exemple *Sancta Dei Génitrix*, et mieux vaut ne pas parler, à l'exemple d'Hucbald, d'une *mora vocis* qui n'est pas perceptible.

Si nous rythmons son antienne, plusieurs mots, à l'intérieur des membres, ont leur touchement rythmique régulier sur la dernière syllabe, là même où Hucbald ne signale aucune *mora vocis*. Nous marquons ces passages d'un astérisque :

E-go sum ví- a, vé- ri- tas et ví- ta, al-le-lú- ia, al-le-lú- ia.

Fig. 504.

La *mora vocis* ne devient réellement perceptible, et ne peut être traduite dans l'écriture, qu'à la fin des incises, des membres de phrase et des phrases. A la fin des mots, elle est si légère, comme valeur de temps, qu'il faut la négliger dans l'écriture et dans l'exécution.

855. — Il n'y a donc, en réalité, que deux sortes de *morae vocis :*
la *mora vocis*, à la fin des incises et des membres de phrase;
la *mora vocis* à la fin des phrases.

B) Valeur ou durée des pauses.

856. — Quelle est la *valeur quantitative*, la *durée*, qu'il convient de donner à chaque *mora vocis*?

1° DOCTRINE DES ANCIENS.

857. — Le texte déjà cité de *Guy* donne cette règle très large, que la *mora* doit être plus longue après la phrase *(distinctio)* qu'après le membre : *amplior in parte... diutissimus vero in distinctione.*

Cette règle est basée sur la nature; il suffit de l'énoncer pour en reconnaître la vérité. On peut la formuler ainsi en lui laissant sa largeur :

Le retard de la voix sur la dernière note ou syllabe doit être proportionné à l'importance littéraire ou mélodique de la division.

858. — En voici une autre, tout aussi naturelle : elle est tirée des *Instituta Patrum* et s'applique aux *morae* comme aux silences :

« *Si morose cantamus, longior pausa fiat; si propere, brevior* ». *La durée des pauses doit être en rapport avec le mouvement général de la récitation ou du chant* (1).

« Si par exemple, dit D. Pothier, le mouvement se trouve avoir une vitesse double, les pauses [*morae* et silences] seront abrégées de moitié; si au contraire, le mouvement est moitié plus lent, les pauses seront doublées (2). « *Verum si aliquoties causa variationis mutare moram velis, id est, circa initium aut finem protensiorem vel incitatiorem cursum facere, duplo id feceris, id est, ut productam moram in duplo correptiore seu correptam immutes duplo longiore* » (3).

(1) *Inst. Pat.* — GERBERT, I, 6.
(2) *Mél. Grég.* p. 146.
(3) GERBERT, I, p. 183, cité par D. Pothier, *l. c.*

859. — Que faut-il penser de ces règles?

A coup sûr, ces deux règles sont excellentes; mais dès qu'il s'agit de les appliquer au chant choral, elles ont un grave défaut: elles sont vagues, flottantes, et donnent lieu à diverses interprétations. Ni les auteurs, ni la notation, ne nous donnent des renseignements plus précis; et nous n'exceptons pas de ce jugement même les notations rythmiques, dont les indications précieuses laissent place encore à de larges indécisions.

860. — Il n'y a pas à s'en étonner; ce vague provient de la nature même du *nombre* grégorien, de ses analogies avec le *nombre* oratoire. Et, soit dit en passant, cette absence de tout *signe graphique* pour les *morae* et les silences dans la notation purement neumatique n'est pas un détail de mince importance, quand il s'agit de déterminer la nature du rythme des mélodies romaines. Elle entraîne avec elle une liberté d'interprétation qui permet de l'assimiler sûrement, *sur ce point*, au nombre oratoire, et suffit à détruire par la base, et en quelque sorte *a priori*, tous les systèmes imaginés par les mensuralistes.

En effet, tout est mesuré dans une musique mesurée: les pauses, les silences, comme les notes exprimées; car tous ces éléments comptent dans la mesure. A la disposition d'une telle musique se présentent toutes sortes de signes pour figurer les notes, les pauses, les silences avec toutes leurs variétés. La musique grecque avait ses signes de pauses et de silences, la musique mensuraliste du Moyen-Age avait les siens; on connaît ceux de la musique moderne.

Mais où sont donc ceux de la musique grégorienne prétendue mesurée? Il faut les imaginer de toutes pièces: les théoriciens n'y font aucune allusion, la notation n'en offre pas la moindre trace (1). Comment l'art grégorien pourrait-il être mesuré, au sens moderne?

Contre cette simple remarque viendront toujours se briser les systèmes mensuralistes.

(1) Il y a bien, çà et là, dans les manuscrits, quelques indications: les signes et les lettres des manuscrits rythmiques, la croix du codex 601 de Lucques, etc. Mais ces indications sont vagues et ne précisent aucunement la durée de la pause.

Pour nous, au contraire, cette absence totale des signes précis de durée pour les pauses et les silences ne nous embarrasse pas plus que l'absence totale des signes de durée pour les notes exprimées; elle confirme ce que nous savons du rythme grégorien, à savoir, l'étroite analogie qui existe entre le *nombre* oratoire et le *nombre* musical grégorien; tous les deux sont *nombre*, ce qui entraîne pour les deux arts, oratoire et musical, une certaine liberté.

2° PRINCIPE GÉNÉRAL D'INTERPRÉTATION.

861. — Peut-on cependant se contenter, dans une interprétation chorale et surtout dans l'accompagnement par l'orgue, des deux règles citées plus haut?

Nous ne le croyons pas, et une longue expérience de chœurs nombreux nous a prouvé que, pour obtenir un ensemble parfait, une réglementation plus précise des *morae* et des silences est nécessaire.

Est-elle possible? Oui.

862. — Mais n'est-ce pas aller contre la nature et la liberté du *nombre* grégorien que de fixer des choses que la notation n'a jamais indiquées, sauf peut-être, dans une certaine mesure, les notations rythmiques?

Nullement. Cette liberté n'est pas aussi large qu'on pourrait se l'imaginer; elle est plus apparente que réelle. Il y a des lois auxquelles elle ne peut échapper et qui la restreignent singulièrement, en sorte que, entre le *trop long* et le *trop court*, la limite est fort étroite. Et puisque les notes, les syllabes, ont *pratiquement* une durée si bien déterminée qu'un chœur nombreux peut les exécuter avec ensemble, on ne voit pas pourquoi les *morae* et les silences ne pourraient pas être fixés avec la même précision. D'ailleurs, c'est une nécessité pour l'exécution.

Point n'est besoin d'imaginer, comme on l'a fait, tout un système de pauses : pause imperceptible ou *apparentia pausationis*, *pausa minima*, *pausa minor*, *pausa major*, *pausa maxima*, *etc.*; c'est vraiment compliquer les choses à plaisir, et, sous prétexte de naturel et de souplesse, rendre l'exécution des mélodies grégoriennes *impossible*. La réalité heureusement est bien plus simple.

863. — Un principe général, bien clair, nous servira de point de départ :

Dans toute musique, le système des pauses et des silences doit correspondre exactement à celui des notes ou des syllabes exprimées.

« Les silences, a fort bien dit M. Gevaert, sont des éléments de la composition rythmique, au même titre que les sons dont ils prennent la place » (1). C'est-à-dire que les retards et les silences ont exactement la même valeur *quantitative* que les notes ou syllabes exprimées ; ils se comportent de la même manière.

864. — Or, nous avons vu, chap. VI, p. 239, qu'entre les diverses syllabes, malgré des nuances parfois assez perceptibles de durée, s'établit une sorte de *tempérament quantitatif* qui les ramène à l'égalité.

Ainsi en est-il des *morae* et des *silences*. Si nous voulions mesurer avec un instrument de précision la longueur des pauses qui existent entre les divers membres d'une mélodie grégorienne, nous trouverions, comme pour les syllabes, des nuances de durée; mais, comme pour les syllabes, ces nuances se fondent dans l'ensemble et sont ramenées à l'égalité, à l'unité de temps.

865. — L'allongement réel, sensible, d'une syllabe ou note (♪) à la fin d'une incise produit sur l'oreille l'effet d'un doublement de la note, on peut sans crainte la considérer comme ♩ ; ou, si cet allongement n'est qu'une simple nuance, la croche demeure, avec sa valeur légèrement élargie ♪.

Il ne peut guère en être autrement ; la marche égale et soutenue de la mélodie pendant toute la durée des membres a tellement habitué l'oreille à la norme du temps premier indivisible, au groupement binaire ou ternaire de ces unités, que les mêmes conditions de rythme s'imposent nécessairement pour les temps de *mora* ou de silence. Il ne peut y avoir, dans une même phrase, deux sortes de rythmes, l'un pour l'intérieur des membres, l'autre pour les retards et les silences : l'instinct musical, l'équilibre de la phrase, réclament une homogénéité rythmique complète entre ces deux parties.

(1) *Mus. de l'Ant.* II, p. 66.

866. — C'est une loi qui s'applique à la musique de toutes les époques, à la musique grecque, à la musique mesurée et polyphonique, à notre musique avec ses pauses, soupirs, demi-soupirs, quarts de soupir etc., qui équivalent aux blanches, aux noires, aux croches, doubles-croches, etc.

Ainsi en est-il des *morae* dans la mélodie grégorienne. Théoriquement, la plus petite des *morae vocis* ou plutôt la tendance au retard sera à peine perceptible et n'ajoutera presque rien au temps premier : ♪ . Ajoutée à une note ou à une syllabe simple, la *mora vocis* réelle l'augmentera d'un temps, en d'autres termes, elle la doublera : ♩ . Une prolongation plus marquée serait de trois temps : ♩. ; plus longue encore de quatre temps : 𝅗𝅥 , etc., tout cela avec *tempérament.*

Il en va de même pour les silences; ils auront la valeur de un, deux ou trois temps premiers.

867. — Le fractionnement des *morae* et des silences ne peut pas plus exister, dans le chant grégorien, que celui des syllabes ou notes chantées : le temps premier, qu'il soit exprimé ou sous-entendu, est toujours indivisible. C'est une conséquence de l'indivisibilité du temps premier exprimé.

3° APPLICATION PRATIQUE DE CE PRINCIPE.

868. — Les *morae vocis*, avec ou sans silence, doivent être proportionnées à l'importance des divisions.

Ces divisions, nous les connaissons, ce sont :

a) les mots,

b) les incises ou petits membres et les membres,

c) les phrases.

a) De la mora vocis entre les mots.

869. — Nous parlons ici des mots intimement unis par le sens et par la mélodie.
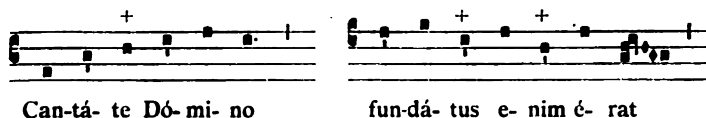


Fig. 505.

787. — Mais, avec ce dernier exemple, nous sortons peu à peu de la *certitude* des règles pour entrer dans le domaine du goût, du tact, qui seul, dans ces circonstances, devient notre guide; car aucune règle formelle ne réclame ce rythme, sauf le sentiment du plus convenable, du plus beau en art musical.

788. — *Exception en faveur d'un type mélodique.* — Avec les incises suivantes, nous rentrons sur un terrain plus solide, mais non moins artistique et musical : la mélodie, si connue déjà, de cette cadence impose la coïncidence de l'accent tonique et de l'appui rythmique.

L'article I (une syllabe entre deux groupes) a déjà présenté les exemples suivants :

Ant. Conventióne.		vi-	ne-	am	sú-	am
» Hi novíssimi.	di-	é-	i	et	aé-	stus
» Caecus.		il-	lu-	mi-	ná-	ret
» Dñus Deus meus.		ad-	jú-	tor	mé-	us

Fig. 452.

L'article III (trois syllabes entre deux groupes) a rythmé ainsi :

Ant. Egrediétur. — cá- ro : sa- lu- tá- : re Dé- i

Fig. 453.

Comment ne pas rythmer de la même manière la même mélodie, quand elle se présente comme ici avec quatre notes entre deux groupes ?

Ant. Per arma. — í- psos : in múl- ta pa- : ti- én-ti- a (sic Vat.)

» Eleemósynas. — ó- mnis : ec- clé- si- a : sanctó- rum

Fig. 454.

3e cas. — Accent tonique sur la 4e syllabe seulement.

Le rythmicien peut ne pas être destitué, dans ce cas, de toute indication positive :

789. — *a)* Si la première des quatre syllabes est *une finale de mot*, surtout si elle est finale d'incise, les appuis rythmiques iront, comme d'eux-mêmes, se placer sur la 1re et la 3e syllabes :

Fig. 455.

790. — *b)* Si la *deuxième syllabe* est un accent *secondaire*, il est tout naturel de placer l'appui rythmique sur la syllabe qui précède cet accent, quelle qu'elle soit : ainsi les deux accents — le tonique, syllabe 4e et le secondaire, syllabe 2e — se trouvent au levé du temps composé binaire dont ils font partie, ce qui est tout-à-fait conforme à leur nature. La marche rythmique est donc exactement la même que dans le cas précédent :

Fig. 456.

791. — La règle générale dans ce 3e cas est donc comme dans les deux précédents : Appuis rythmiques sur la *1re et la 3e notes.*

792. — *Exceptions.* — On ne peut admettre d'exception que si la 2e note est une finale de mot qui attire fortement l'appui rythmique :

Ant. Tecum.

1 2 3 4

prin- cí- pi- um in dí- e

»

in splen- dó- ri- bus san-ctó- rum

etc.

Fig. 457.

ou encore si une mélodie type s'impose, nous le savons déjà :

1 2 3 4

Ant. Ecce tabernácu-lum.

Dé- i cum ho- mí- ni- bus

» Collígite.

fa- scí- cu- los ad cóm- bu- rén- dum.

Fig. 458.

§ 3. — Troisième groupe.

Accents toniques sur la 1re et la 4e syllabes.

793. — Ce qui nous guide encore ici, c'est la fin des mots. Deux cas peuvent se présenter, selon que le premier mot est dactylique ou spondaïque.

1er cas. — Le premier mot est dactylique.

794. — Alors les ictus rythmiques s'appuient sur la première syllabe, accentuée, et sur la troisième syllabe, finale de mot. Il

ne peut y avoir, croyons-nous, d'exception à cette règle que du fait d'une formule musicale typique.

Exemples :

Ant. Dóminus dabit. — Dó- mi- nus dá- bit vir-tú- tem

» » — be-ne-dí- cet pó- pu- lo sú- o in pá- ce

» Excita Dómine. — Ex- ci- ta Dó- mi- ne

» Hi sunt. — coinqui- ná- ti : vír- gi- nes e- nim sunt

» In tua patiéntia. — án- ge- lis sán-gui- ne pró- pri- o

» Ave María. — plé- na, Dó- mi- nus té- cum

Fig. 459.

2e cas. — Le premier mot est spondaïque.

795. — Alors, comme toujours, la finale de ce spondée attire volontiers l'appui, qui se trouve alors sur la 2e note.

Pourtant, la solution rythmique est souvent très délicate : il faut examiner la forme mélodique, les notes modales, le contexte musical, etc. ; et, même après cet examen, la décision peut rester facultative.

Pour chacune des incises suivantes, il faudrait un commentaire ; il nous est impossible de nous arrêter à ces détails, quelques brèves indications suffiront.

Fig. 460.

796. — Ex. *Símile est.* — Rien n'empêche ici de rythmer le spondée *régnum*, c'est-à-dire de placer l'ictus sur la deuxième syllabe : les quatre notes récitatives à l'unisson ne révèlent aucune préférence mélodique.

Ce rythme vaut mieux que le suivant :

Fig. 461.

Rien, il est vrai, ne proscrit absolument ce dernier procédé; mais il manque de souplesse, d'envolée; l'allure récitative et naturelle du premier est préférable.

797. — Il arrive parfois qu'il y a pour la même incise plusieurs rythmes aussi légitimes l'un que l'autre. C'est le cas des deux exemples suivants, *De manu* et *Ecce véniet.*

Ces deux dernières cadences vont nous servir à compléter notre pensée et notre enseignement sur la place des ictus.

798. — Ex. *De manu.* — Le premier mouvement de l'artiste grégorien qui possède bien son répertoire sera, en face du mot *liberávit*, une réminiscence de la cadence si souvent citée dans les pages précédentes; et il rythmera le mot *liberávit* comme le mot *adjútor :*
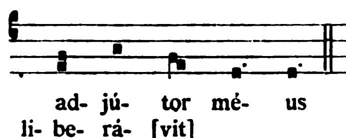


Fig. 462.

La mélodie elle-même, par sa chute sur le *mi*, l'invite du reste à cette marche rythmique ; il peut très bien suivre cette impulsion.

Par ailleurs, aucune loi positive ne proscrit le rythme binaire :
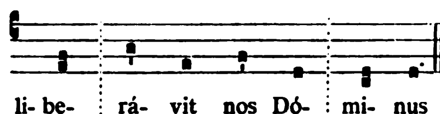


Fig. 463.

qui semble indiqué par la forme dactylique *liberávit nos*, et fait bien ressortir l'idée exprimée par le mot *nos*. — Il y a liberté ; mais au point de vue artistique, nous préférons de beaucoup la première.

799. — Ex. *Ecce véniet*. — Le rythme de cette incise est au moins aussi douteux.

Conformément à la règle des mots-rythmes, l'ictus a été mis sur la deuxième syllabe du mot spondaïque. Soit !

Cependant, nous le répétons, il y a, dans certaines conjonctures mélodiques, plusieurs manières très légitimes de rythmer la même incise, sans qu'il soit possible de déterminer d'une façon certaine quelle est la meilleure. Cela dépend du point de vue où l'on se place. Et c'est ici le cas.

800. — Au lieu de rythmer :

a) 1 2 3 4 — Dé- us et hó- mo

on pourrait chanter :

b) Dé- us et hó- mo

Fig. 464.

et de bonnes raisons peuvent être produites en faveur de ce dernier rythme :

1° Ces deux notes *la* et *fa* sont modales, l'antienne est du premier mode;

2°, et cette seconde raison est très forte, cette même cadence musicale a été rythmée ci-dessus, fig. 459, comme il suit, avec un mot dactylique :
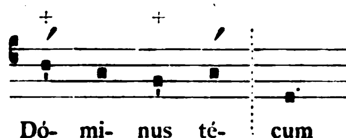


Fig. 465.

et ici cette marche rythmique est la seule légitime.

Il semble que la même mélodie devrait entraîner le même rythme :

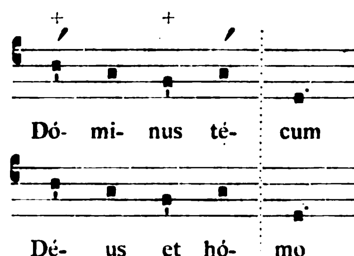


Fig. 466.

801. — Pourquoi dès lors ne s'impose-t-il pas?

Parce que le rythmicien ne peut être absolument lié par les formules mélodiques que si elles sont *vraiment typiques*, *stables*, *inamovibles*, et ce n'est pas le cas ici. Ces quatre notes, *la*, *sol*, *fa*, *sol*, ne sont en réalité qu'une sorte de passe-partout récitatif souple, variable, employé çà et là dans le cours des antiennes, et dont la sonorité modale est susceptible de varier avec le contexte musical. Or, justement, la place des ictus, et, s'il y a accompagnement, la place des accords sont de nature à préciser l'esprit, le sens qui convient à chacun de ces passages, par eux-mêmes indécis.

Reconnaissons pourtant que dans ces deux incises le même « récitatif » *la*, *sol*, *fa*, *sol*, aboutit à la même cadence, *ré*, ce qui est significatif.

802. — Si maintenant on veut faire appel à des arguments intrinsèques, tirés de la mélodie elle-même et de son contexte, il est possible d'en mettre en avant pour justifier l'un et l'autre rythme.

En effet, l'intonation qui précède cette petite incise se fait remarquer par la présence constante du *si naturel :*
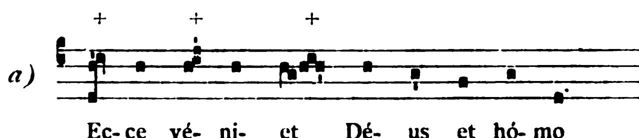


Fig. 467.

Quelques musiciens, à l'oreille perspicace, moderne, tendre, trouveront peut-être un peu dur, après tous ces *si*, un appui rythmique si voisin sur le *fa ;* il ne leur est pas interdit de profiter du mot spondaïque et de son rythme spontané, naturel, pour poser l'ictus sur le *sol*, et éviter, par là-même, ce qui peut leur paraître sinon un triton, du moins une dureté. Pour eux, cet adoucissement mélodique continue le caractère de l'incise initiale, et harmonise les deux parties qui composent cette phrase. Puis, le mot *Déus* est rythmé, etc.

C'est un point de vue qui peut se défendre.

Par ailleurs, d'autres musiciens feront remarquer que, même dans l'intonation,

1° tous les appuis rythmiques tombent sur le *la*, sauf le troisième sur *ut ;*

2° tous les *si* naturels sont des notes de transition,

en sorte que, pour bien lier et bien harmoniser la seconde incise avec la première, il n'y a qu'à continuer les appuis sur les notes modales *la* et *fa :*
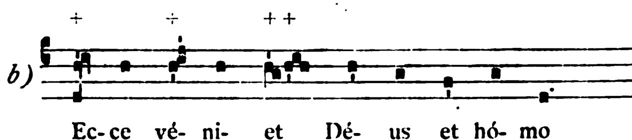


Fig. 468.

Cette manière d'envisager cette phrase est très légitime aussi.

803. — Les mêmes considérations s'appliquent également à l'incise suivante de l'antienne *Euge serve bone*, adaptée à la même mélodie :
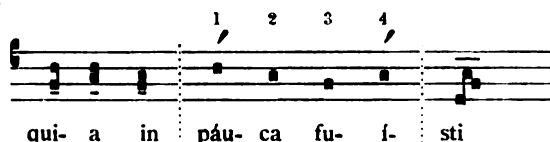


Fig. 469.

804. — Ces différences d'appréciation proviennent de la manière d'analyser, d'écouter les phrases musicales de ce genre. Le même maître de chapelle, il faut bien le dire, peut, selon le *jeu* qu'il tirera au clavier de son cerveau, juger successivement très acceptables ces deux manières de rythmer. Seulement, pratiquement, il doit choisir.

Lorsqu'en effet, et ce sera notre dernier mot pour en finir avec ce sujet délicat, le rythmicien ou le maître de chœur, après avoir bien pesé le pour et le contre de tel ou tel rythme, aboutit *théoriquement* au doute, il doit *pratiquement* se déterminer pour un rythme précis; il y va de la netteté de l'exécution, sans parler de l'accompagnement qui réclame absolument une décision. Il faudrait être bien peu musicien, et n'avoir guère souci de l'art et de sa perfection, pour affirmer qu'il importe peu que, dans un grand chœur, les uns chantent l'incise *a)*, les autres l'incise *b)*; le résultat d'une telle négligence ne peut être que désordre et confusion.

ARTICLE 5. — CINQ SYLLABES ET PLUS ENTRE DEUX GROUPES.

805. — Malgré l'intérêt pratique de ces analyses, il faut savoir se borner : les principes rythmiques ont été posés, il suffit de les appliquer dans les cas nouveaux qui se présentent, à savoir ceux de cinq syllabes et plus entre deux groupes.

§ 1. — Cinq syllabes entre deux groupes.

806. — Le nombre de syllabes isolées augmente encore; aussi se multiplient les divers arrangements et combinaisons d'accents toniques, d'accents secondaires, de finales de mots, sur lesquels s'appuie le musicien pour fixer la marche rythmique de la

mélodie. Nous pourrions ici distinguer 12 à 14 groupements. Au milieu de ce qui pourrait paraître d'abord un embarras, parfois un vrai dédale, il est presque toujours aisé de procéder à coup sûr dans cette opération. On va en juger par les quelques exemples donnés brièvement ci-dessous.

On se bornera à deux groupes seulement :

1er Groupe. — Accents sur la 1re, la 3e et la 5e syllabes;

2e Groupe. — Accents sur la 2e et la 4e syllabes.

1er Groupe. — Accents sur la 1re, la 3e et la 5e syllabes.

Fig. 470.

807. — Rien de plus simple à rythmer que toutes ces incises : appliquez-vous à *rythmer* tous les *mots*, et vous aurez rythmé *l'incise;* vous tomberez juste. Ceci fait, vous remarquerez l'accord parfait qui existe entre *mots*, *mélodie* et *rythme :*

Tous les *accents toniques* sont : à *l'aigu* dans la mélodie, et à *l'élan* dans le rythme;

toutes les *finales* de mots sont : au *grave* dans la mélodie, à *la retombée* dans le rythme.

Tous les ordres sont donc ici dans une parfaite harmonie : ordre mélodique, ordre dynamique, ordre quantitatif, ordre rythmique.

La *chironomie ondulante*, nous le verrons plus loin, reproduit merveilleusement à son tour la gracieuse allure de ces incises.

808. — *Exceptions*. — Mais encore ici, si un type mélodique se présente et demande l'abandon du rythme des mots, il faut se soumettre à la mélodie, car nous sommes en pleine musique.

Voici un exemple de cinq syllabes où la disposition des accents toniques est exactement la même que dans les incises précédentes.

Si nous *rythmons les mots*, comme ci-dessus, nos aurons :

Ant. Montes et colles.
can- tá- bunt có- ram Dé- o láu- dem

Fig. 471.

ce qui, en soi, n'est pas mauvais du tout; et cependant, ce rythme ne doit pas être choisi, parce que nous retrouvons ici le type mélodique très commun, dont voici quelques incises :

Ant. Montes et colles. can- tá- bunt có- ram Dé- o láu- dem
» Joánnes autem. in vín- cu- lis ó- pe- ra é- jus
» Spíritu principáli (1). con- fír- ma cor mé- um Dé- us
» Hi novíssimi. di- é- i et aés- tus

etc.

Fig. 472.

Les groupements des notes dans ces deux dernières incises sont loin, nous le savons, d'être une exception; ils indiquent avec clarté ce que doit être le rythme dans le cas où le texte est chanté syllabiquement; il n'y a pas à hésiter.

(1) Première édition de l'Antiphonaire vatican, avant la réforme de Pie X.

2e Groupe. — Accents sur la 2e et la 4e syllabes.

809. — Cet arrangement des accents toniques amène la *coïncidence de l'accent et de l'ictus :*

Ant. Ait latro. quid fé- cit Me- mén- to mé- i Dó- mi- ne

» Praecéptor. cé- pi- mus in vér- bo áu- tem tú- o

» Cum esset sero. mé- di- o et dí- xit é- is Pax vó- bis

» At Jesus convérsus. dí- xit : Con- fí- de fí- li- a (1)

Fig. 473.

Nous nous bornerons à ces quelques exemples.

§ 2. — Plus de cinq syllabes entre deux groupes.

Si nous abordons des textes plus longs, ils permettent souvent une application facile des règles que nous avons données ci-dessus.

(1) Plus haut, p. 515, fig. 447, nous basant sur le nombre des syllabes isolées et le rythme normal des mots spondaïques, nous avons rythmé ainsi l'incise suivante *Confíde fíli*, malgré sa parenté évidente avec l'incise *Confíde fília* :

Ant. Dixit Dóminus. para-lý-ti-co Con- fí- de fí- li

Fig. 474.

Ceux qui voudraient unifier les deux rythmes, sont libres de le faire. Question de goût.

810. — C'est ainsi que dans l'antienne suivante, de neuf syllabes, vous pouvez rythmer tous les mots :

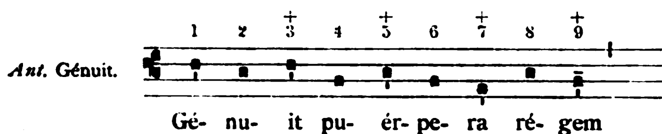


Fig. 475.

811. — De même, les deux incises suivantes, que nous connaissons déjà, et qui ont respectivement sept et six syllabes isolées :

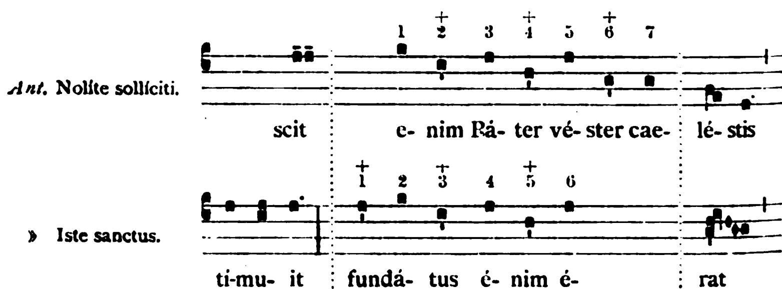


Fig. 476.

812. — Au contraire, les mélodies suivantes s'appuient, de par la ligne mélodique, tantôt sur des mots-temps *(Ecce, nomen, etc.)*, tantôt sur des mots-rythmes *(Dómini, Emmánuel, etc.)* :

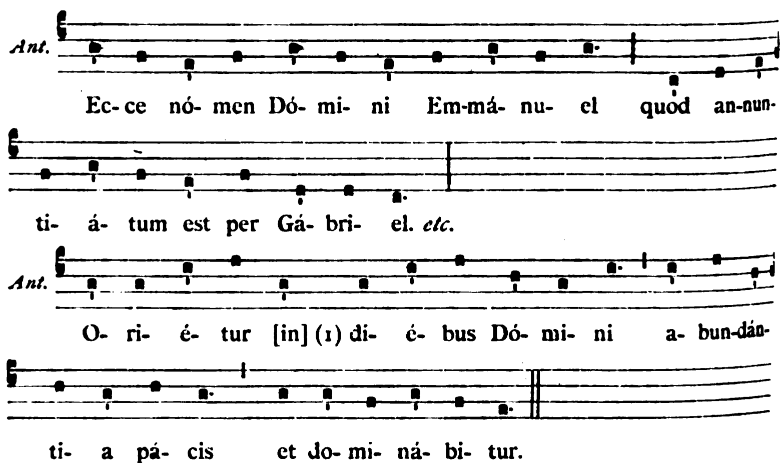


Fig. 477.

(1) Le mot *in* n'est pas dans Hartker.

ARTICLE 6. — REMARQUES GÉNÉRALES SUR LE RYTHME DES INCISES GRÉGORIENNES.

813. — Parvenus au terme de cette longue analyse, nous voulons dégager de tout ce qui précède quelques remarques générales, déjà faites rapidement à propos de tel ou tel exemple, mais qu'il nous plaît de formuler une dernière fois, de façon explicite, en manière de corollaires.

§ 1. — Stabilité de l'ordre rythmique, et modifications dans l'ordre intensif.

1er Exemple. — Les incises du type Scit enim Pater vester.

814. — Les incises *Scit enim Páter véster* et *Fundátus énim érat*, que nous venons de rappeler, n° 811, ont déjà été étudiées ci-dessus en détail (1). On sait que le dessin mélodique impose par lui-même le rythme adopté, quelles que soient la force ou la faiblesse des syllabes qui correspondent aux notes.

Les principes d'adaptation des paroles à ce genre de mélodie ont été également exposés; ici il est à propos d'en montrer l'application par des exemples concrets, bien propres à faire ressortir avec quelle liberté le compositeur grégorien en use avec ce thème musical, quant à la place des accents toniques et, par suite, de l'intensité.

815. — Dans les incises *Scit enim* et *Fundátus*, les touchements rythmiques sont presque tous faibles, les élans forts, à cause des paroles latines qui s'ajustent si exactement à la forme mélodique et rythmique.

Mais rien n'exige absolument que toujours soient fortes les notes aiguës, et toujours faibles les notes graves.

816. — Voici une incise, même motif mélodique, où la pénultième faible du mot *dírige* correspond à une note aiguë, et l'accent

(1) Chap. VIII, art. 2, § 1, p. 315-324.

du même mot à une note relativement grave. La marche mélodique impose son rythme; les ictus demeurent aux mêmes places :
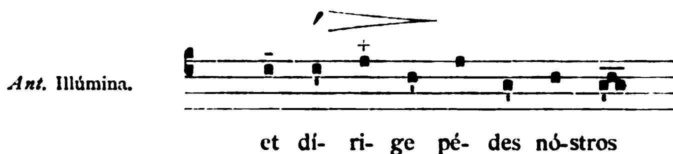


Fig. 478.

Comparez avec l'incise semblable de l'antienne *Iste sanctus :*

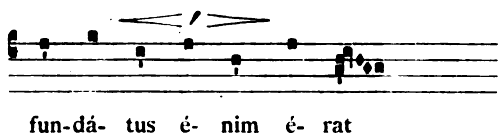


Fig. 479.

Rien pour cela n'est changé dans *l'ordre rythmique;* seul, *l'ordre intensif* reçoit une légère modification, afin de se conformer à l'accentuation tonique du mot *dírige.*

817. — De même dans le passage suivant :

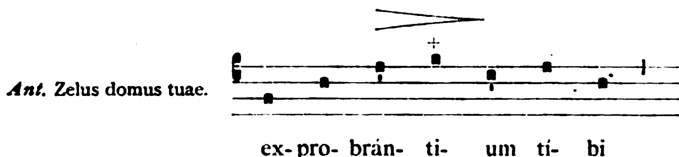


Fig. 480.

818. — Autre exemple d'une marche mélodique analogue, avec cette fois, accent tonique sur les appuis rythmiques :

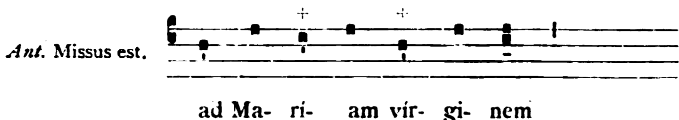


Fig. 481.

819. — Le même dessin mélodique se trouve dans des antiennes du 1er et du 2e modes où tous les accents toniques ou secondaires

correspondent encore avec les ictus rythmiques, sans que la marche du rythme subisse la moindre modification :

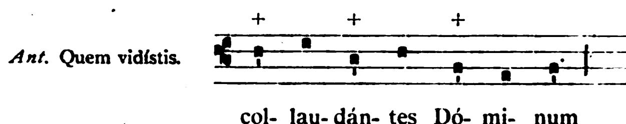


Fig. 482.

tant il est vrai que, seul, le dessin mélodique détermine le rythme dans ces sortes d'incises.

820. — Au contraire, dans l'antienne suivante, également du 2e mode, chaque mot est soigneusement rythmé et les accents correspondent aux notes aiguës :

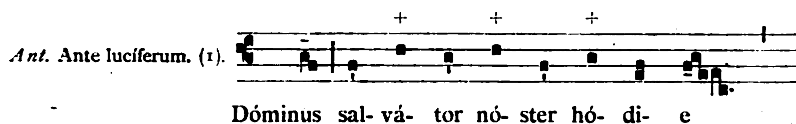


Fig. 483.

821. — Nous l'avons dit ailleurs (2) : avec des paroles françaises, la place de l'intensité serait modifiée, le rythme demeurerait intact :

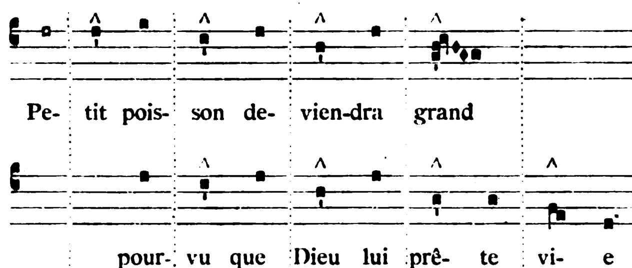


Fig. 484.

(1) Sur la ponctuation littéraire et musicale de cette antienne, cf. DOM DE STE BEUVE, *Rev. Grég.* 1923, p. 222-224.

(2) Chap. VIII, art. 2, § 1.

2e Exemple. — Une cadence du Ier mode.

822. — Les cadences suivantes, déjà étudiées, p. 511-514, sont de nouveau présentées au lecteur afin qu'il étudie lui-même la place des accents et des ictus. Trois remarques seulement :

1° presque toujours les accents coïncident avec les notes graves du dessin mélodique, et celles-ci sont toujours marquées de l'ictus (*fa, mi, ré*), sauf la dernière note, *ré*, en cas de cadence dactylique, incises 4 et 10 ;

2° huit fois les notes *fa, sol,* sont réunies en *podatus* long sur une même syllabe, incises 8 à 15 ;

3° enfin les quatre notes *fa, sol, mi, fa,* sont contractées en un *torculus resupinus* long sur une même syllabe, incise 16.

1) *Ant.* Quid hic statis. di- xé- runt : Né-mo nos con- dú- xit

2) » Deus a Líbano. é- jus sic- ut lú-men é- rit

3) » Tu autem. ós- ti- o ó- ra Pá-trem tú- um

4) » Lex per Móysen. vé- ri- tas per Jé- sum Christum fá-cta est

5) » Dómine puer. é- go vé- ni- am et cu- rá- bo é- um

6) » Cor mundum. ín- no- va in vis-cé- ri- bus mé- is

7) » Prophétae. salvató- rem de Vír- gi- ne Ma- ri- a

8) *Ant.* Dóminus Deus. et í- de- o non súm con- fú- sus

9) » Laudáte Deum. cae- ló- rum, et á-quae ó- mnes

10) » Levábit. congregá- bit di- spér- sos Is-ra- el

11) » Omnes qui. ad Jé- sum, et sa- na- bán- tur

12) » A porta ínferi. Dó- mi- ne á- ni- mam mé- am

13) » Cum facis. quid fá- ci- at déx- te- ra tú- a

14) » In patiéntia. pos- si- dé- bi- tis á- ni- mas vé- stras

15) » Qui non cólligit. mé- cum cón- tra me est

16) » Apértis thesáuris. mýr-rham al- le- lú- ia

Fig. 485.

823. — Le rendement rythmique *spontané* de ce dessin ne peut pas être autre.

Sans doute, sur ce même matériel mélodique, vous pouvez librement distribuer les ictus rythmiques, la force, la durée au gré de vos caprices, en faire une suite de mesures à trois temps, à cinq temps, avec agrément de syncopes, de brisures rythmiques, etc.

Mais, ce faisant, vous forcerez la nature de cette mélodie, vous la torturerez, vous la mettrez sur le chevalet pour lui faire dire ce qu'elle ne dit pas naturellement.

Or, le cœur de cette cantilène bat le mouvement rythmique que nous avons indiqué; la douce mélopée grégorienne, « *omnino naturalis* » dit un ancien, ne prend jamais ces violents moyens d'expression; son rythme se conforme à son inclination, à son tempérament, et lui obéit sans hésitation; entre la mélodie et son rythme, jamais de secousse, jamais de heurt : l'harmonie la plus parfaite règne entre les deux ordres.

§ 2. — Nécessité pour le rythmicien de bien connaître le répertoire grégorien.

824. — L'incise mélodique que nous venons d'étudier nous donne l'occasion de faire, en finissant, pour la dernière fois, une remarque très importante, et dont nous avons vu maintes fois la preuve au cours des chapitres précédents : c'est la nécessité, pour bien rythmer, d'avoir la science parfaite de la mélodie grégorienne, et pour bien chanter, de posséder une édition pratique pourvue de toutes les indications nécessaires.

825. — Il est bon, il est légitime d'appliquer le plus souvent possible l'une ou l'autre des grandes règles rythmiques exposées ci-dessus :

a) rythme de la mélodie elle-même,
b) rythme des mots,
c) coïncidence de l'accent et de l'ictus,
d) rythme de l'incise.

Mais nous ne saurions trop le répéter : une science foncière de tout le répertoire grégorien est absolument nécessaire au rythmicien, à cause des *types mélodiques qui imposent leurs formes rythmiques* arrêtées, en dépit des textes et de leur accentuation.

Ces *types* ont un rythme objectif, parfaitement défini, *musical* et non plus strictement verbal, qu'on ne saurait transgresser sans aller contre la pensée des vieux maîtres; les synérèses des textes trop courts, toujours aux mêmes places de la mélodie, révèlent

l'ossature rythmique fixe de ces incises, qui s'impose naturellement aussi dans les cas syllabiques.

Mais ces types, il faut les connaître. Dès lors, sans la science parfaite du répertoire grégorien, des erreurs graves sont inévitables; ou du moins on s'empêtre dans des difficultés qui paraissent insolubles, inextricables.

Qu'on en juge par ce dernier exemple :

Antiennes du 4e mode en A. — *Deuxième incise.*

		1	2	3	4	5	6	7	8	9
A	1)	ut	sé-	de-	at	cum	prin-	cí-	pi-	bus
	2)	cá-	put	Jo-	án-	nis	Ba-	ptí-		stae
	3)		quín-	que	míl-	li-	a	hó-	mi-	num
	4)		per	te	nó-	bis	a-	pér-	tae	sunt
	5)		de-	scen-	dé-	bat	de	caé-		lo
	6)		cáu-	sam	á-	ni-	mae	mé-		ae
B	7)	ad	Dó-	mi-	num	ad-		spí-	ci-	am
	8)	in	dó-	mum	tú-	am		Dó-	mi-	ne
	9)	dum	in-	ve-	ní-	ri		pót-		est
	10)	in	ju-	bi-	la-	ti-		ó-		ne
	11)		éx-	ci-	ta	pot-		én-	ti-	am
	12)		qua-	si	u-	ni-		gé-	ni-	tum
	13)		sal-	va-	tó-	rem		mé-		um
	14)		et	nó-	li	tar-		dá-		re
C	15)	in-	í-		qui-	tas		tér-		rae
	16)	sur-	ré-		xit	in		nó-		bis
	17)		in		mu-	li-		é-	ri-	bus
	18)		pro-		phé-	ta		má-		gnus

Fig. 486.

Essayons de rythmer cette mélodie :

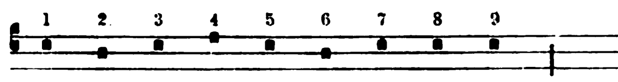


Fig. 487.

826. — D'abord que dit-elle, que « sonne »-t-elle rythmiquement? Tout ce qu'on veut.

De fait, elle n'est pas du genre de ces mélodies qui s'imposent nettement avec leur rythme, comme celle qui a été décrite ci-dessus :

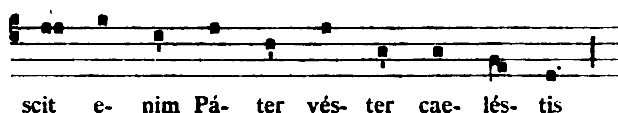


Fig. 488.

et que les paroles encadrent avec tant de bonheur.

En effet, je puis rythmer :

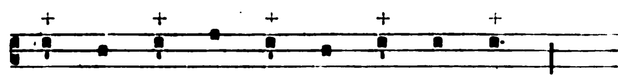


Fig. 489.

et cet enroulement de la mélodie autour de la corde récitative *ré* n'est pas sans grâce.

Je puis encore rythmer :

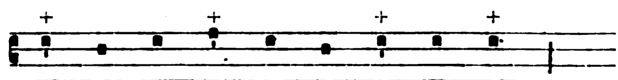


Fig. 490.

ce qui est fort joli.

Et encore :

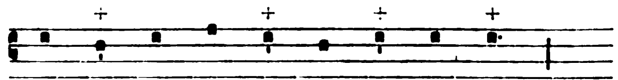


Fig. 491.

ce qui n'est pas sans attrait.

Bref, assez d'essais; cette mélodie, par elle-même, ne réclame aucun rythme précis, décisif : souple, malléable, elle se prête à toutes sortes de combinaisons rythmiques.

827. — Sans doute, le texte viendra au secours du rythmicien, qui sera plus heureux qu'avec la mélodie pure?

Soit le premier texte du tableau ci-dessus, fig. 486.

Appliquez à cette mélodie le plus fécond, le plus artistique de nos principes rythmiques : *rythmez les mots;* vous obtenez les résultats suivants, ictus sur les syllabes 2, 4, 7 et 9 :

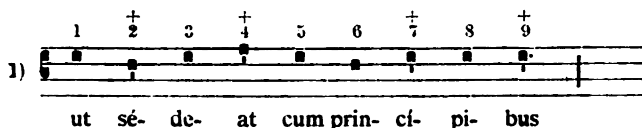


Fig. 492.

En soi, rien ne s'oppose à cette disposition, bien qu'elle ne soit pas merveilleuse comme résultat musical.

Prenez maintenant le deuxième texte du même tableau, et appliquez le même principe : *rythmez les mots :*

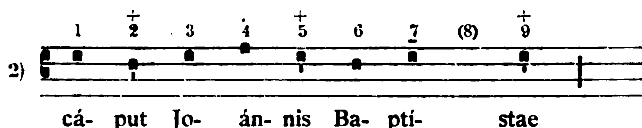


Fig. 493.

et vous avez les ictus sur les syllabes 2, 5, 9.

Le troisième texte, traité de même,
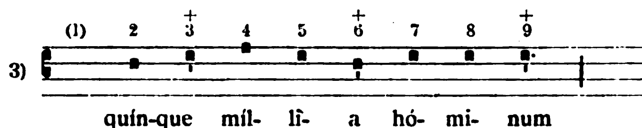


Fig. 494.

amène les ictus sur les syllabes 3, 6, 9.

Trois textes, trois rythmes; un quatrième, un cinquième texte vous conduirait à de nouveaux rythmes.

Si, abandonnant le principe de *rythmer les mots*, vous avez recours à la règle de la *coïncidence des accents et des ictus*, vous arrivez également à des divergences de rythme pour chaque texte.

Si vous mélangez les deux principes, passant de l'un à l'autre selon la variété des textes, même résultat : confusion, bariolage ridicule de rythmes contradictoires pour une même mélodie!

828. — Le texte n'est-il donc pas toujours un guide infaillible, sur lequel le rythmicien est en droit de compter pour établir la marche de sa mélodie?

Nous en doutons très fort! une telle liberté des textes sur une même mélodie en dit long sur la théorie du rythme oratoire pur.

Mais comment se tirer d'affaire en pareille impasse?

829. — Rien de plus facile de rythmer ces mélodies syllabiques, à l'aide de *la même mélodie, appliquée à des textes plus courts*, exigeant des synérèses musicales sur des syllabes fixes, toujours les mêmes.

La section B de notre tableau, p. 537, donne un premier renseignement : les notes 5 et 6 sont réunies en *clivis* sur une seule syllabe : donc, dans les textes syllabiques, la note 5 portera toujours un ictus rythmique, quelle que soit la syllabe qui lui correspond. De plus, un ictus rythmique ne peut pas trouver place sur la note 4, puisque deux appuis rythmiques ne peuvent pas naturellement se suivre.

La section C du même tableau confirme d'abord la réunion des notes 5 et 6 et ensuite nous montre celle des notes 2 et 3. Nous voilà définitivement fixés sur le rythme de toutes nos incises syllabiques :

Fig. 495.

Il n'y a pas à hésiter, il n'y a qu'à se laisser conduire par la musique et par les manuscrits.

830. — Il y aurait beaucoup à dire sur l'application des différents textes à cette incise musicale; ce n'est pas le lieu : le petit tableau publié ici pourra servir de sujet de méditation aux lecteurs qui s'intéressent à nos études. Nous renvoyons à la *Revue Grégorienne*, 1924, pp. 41-57, où l'incise a été étudiée avec quelque détail (1). On y verra comment elle se raccourcit au besoin, lorsque le texte est décidément trop court; le compositeur, contraint par la pénurie de syllabes à *modifier la mélodie*, supprime alors une note, et groupe un peu différemment celles qui lui restent. Nous ne pouvons entrer ici dans toutes ces considérations. Il nous suffit de constater que les synérèses restent aux mêmes places, et donc que l'incise *garde son type rythmique*, tant que la mélodie conserve son intégrité, son type mélodique.

831. — Dans le cas particulier que nous étudions, les signes rythmiques des manuscrits ne sauraient-ils pas nous aider, sans le recours aux synérèses? ou du moins ne confirmeraient-ils pas ce que nous apprenons de ces synérèses?

Non. Voici la notation de Hartker pour la première incise du tableau :

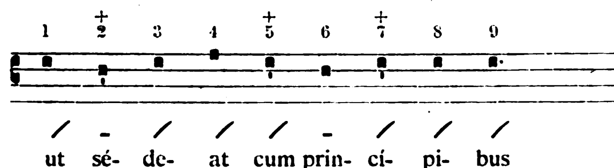


Fig. 496.

832. — On le voit, les notes ictiques, 2 et 5, les plus difficiles à trouver, ne sont surchargées d'aucun signe rythmique particulier : sans doute Hartker pensait que le rythme de ces antiennes était bien connu, ou que du moins les incises avec synérèses suffiraient aux chantres de son monastère pour se tirer d'affaire. Aujourd'hui il ne faut plus compter sur cette science du chant grégorien pour l'immense majorité de nos chanteurs et de nos chanteuses;... il est nécessaire de les guider par des indications supplémentaires.

(1) Cf. aussi, *Monographies Grégoriennes*, n° VII.

Les membres de nos scholae et maîtrises ne sont pas tenus de savoir où poser en principe tous les appuis rythmiques, surtout dans le chant syllabique; mais ils sont tenus de chanter correctement. Comment le feront-ils sans indications spéciales?

La même nécessité s'impose *a fortiori* pour les accompagnateurs, car une édition vraiment pratique doit leur indiquer la place de leurs accords.

§ 3. — Objectivité de nos signes rythmiques.

833. — Une dernière remarque : c'est la sécurité qui naît de nos longues comparaisons et de nos analyses minutieuses, quant à la place des ictus rythmiques.

Sans doute, quelques-uns sont douteux; il y a liberté, nous l'avons dit; mais, même dans ce cas, nous n'avons pas manqué d'indiquer les raisons objectives sur lesquelles repose notre choix (1).

Les autres, et c'est le très grand nombre, sont absolument certains pour quiconque est musicien. A la vérité, ces derniers ne sont pas tous formellement dans les manuscrits; mais aucun des signes de ponctuation rythmique employés dans l'édition vaticane, y compris les « blancs » et toute la hiérarchie des barres, ne se voit non plus dans les manuscrits (2)!

On voudra bien reconnaître que nos appuis rythmiques découlent de façon certaine de la structure mélodique, du groupement neumatique, ou du rythme normal des mots latins. Tout cela est parfaitement objectif, et a le droit de faire loi.

Là encore, nous n'inventons rien; tout notre travail consiste uniquement à reconnaître le rythme naturel des mélodies grégoriennes, et à l'indiquer, par des signes spéciaux, à tous ceux — et ils sont légion — qui n'ont pas le loisir de se livrer à ces patientes et laborieuses recherches, mais qui ont le droit d'interpréter avec goût et intelligence, et dans leur forme authentique, les formules inspirées et si riches de vraie beauté, dans lesquelles l'Eglise a voulu envelopper sa prière officielle.

(1) Cf. *Monographies Grégoriennes*, n° III, *Le chant « authentique » du Credo*, p. 27.

(2) Cf. Notre *Causerie sur les signes rythmiques et leur utilité.*

CHAPITRE XI.

LA PÉRIODE.

MEMBRES ET PHRASES (1).

834. — Après l'étude des *mots isolés* (ch. III, IV, V, VI),
après l'étude des *incises* (ch. VII, VIII, IX, X),
vient l'étude des *membres* et des *périodes;*
et nous parvenons ainsi au terme de cette longue analyse.

835. — Nous parlons de *membres;* mais déjà on connaît ce qu'est le membre, car *l'incise* n'est qu'un petit membre, nous l'avons insinué plusieurs fois; et tout ce qui a été dit de *l'incise*, de sa formation, de l'unité de ses éléments, s'applique exactement aux membres. Il n'y a pas à y revenir.

836. — Aussi bien s'agit-il désormais moins de l'étude *intrinsèque* des membres isolés, que de l'*union des membres entre eux*, dans la grande unité de la phrase.

On a pu remarquer en effet que, dans les exemples donnés dans les précédents chapitres, rien n'est achevé : sens littéraire, sens mélodique, développement dynamique, tout reste incomplet, en suspens; tout demande un complément. A cela rien d'étonnant; nous n'avons étudié que des membres, des tronçons de phrase. Pour constituer la *période*, il faut réunir les membres entre eux et leur infuser une commune vie. L'être mélodique et rythmique se trouvera ainsi constitué dans son intégrité.

Avec la période, nous arrivons au faîte de l'édifice rythmique que nous nous efforçons de construire. Tout ce que nous avons étudié jusqu'ici : les temps premiers, les temps composés, le

(1) Le chap. XI est presque entièrement extrait du VII[e] vol. de la *Paléogr. Mus.*, pp. 244-249 et 258-297. Ces pages retrouvent ici leur vraie place; car, lorsqu'elles ont été écrites il y a vingt ans passés, elles étaient destinées au *Nombre Musical;* ce n'est que sur la demande instante de nombreux amis, à qui nous les avions alors communiquées, qu'elles ont été insérées dans la *Paléographie*, comme complément à l'enseignement sur le rythme du mot latin.

rythme élémentaire des mots, le rythme plus large des incises et des membres, tout cela n'avait qu'un but : nous conduire au *seul vrai grand rythme*, celui de *la phrase* et de *la période*.

837. — L'étendue de la phrase, dans le chant grégorien, est extrêmement variable : il y a des phrases longues, très longues, d'autres courtes, très courtes.

Nous disons *très courtes*, car un membre, une simple incise peut, à elle seule, constituer une petite phrase. Mais ce n'est pas l'ordinaire : la phrase grégorienne se compose le plus souvent de deux, trois, quatre, cinq membres et plus.

838. — Dès lors il importe à une bonne exécution de savoir :

a) comment *distinguer* chacun des membres;

b) comment les *unir*, afin de parvenir à l'unité de la phrase.

La réponse à ces deux questions formera la division et le contenu de ce chapitre, qui, pour la pratique, est d'une importance capitale.

ARTICLE 1. — DISTINCTION DES MEMBRES.

§ 1. — Les pauses ou coupes, causes extrinsèques de distinction.

A) Phrase d'un seul membre.

839. — Lorsqu'une phrase grégorienne ne se compose que d'*un* membre, il est clair que la fin de ce *membre-phrase* se fait sentir par le seul fait qu'il y a *pause*, arrêt, au terme de la petite antienne.

Dans le cours des phrases suivantes (1), il n'y a pas apparence de pause, de coupe, de division; elles se chantent *cursim*, d'un bout à l'autre. Elles servaient autrefois de refrain, vif, alerte, après chaque verset de psaume; on les rencontre surtout dans le *Psautier*.

(1) Nous aurions à proposer, sur la chironomie employée dans ce chapitre, comme dans les précédents, beaucoup de variantes de détail *ad libitum;* il est préférable de les omettre, pour ne pas disperser l'attention. On verra, au ch. XIV, la grande liberté que nous laissons au chef de chœur dans le choix de sa chironomie.

Phrase

Ant. In man- dá- tis é- jus cú- pit ní- mis (1).

Phrase

Ant. Et ó- mnis man- su- e- tú- di- nis é- jus.

Phrase

Ant. Dó- mi- nus de- fén- sor ví- tae mé- ae.

Phrase

Ant. Ré- ctos dé- cet col- lau- dá- ti- o.

Phrase

Ant. Re- vé- la Dó- mi- no ví- am tú- am

Phrase

Ant. Lau- dá- te Dó- mi- num de caé- lis

Fig. 497.

B) Phrase de deux membres.

840. — Même unité à l'intérieur de chacun des membres entrant dans la composition d'une phrase. La pause, la coupe à la fin de chaque membre est l'une des causes extrinsèques les plus efficaces de distinction. La pause les distingue en autant de sections, et, par là-même, donne à chacun une existence propre, une réelle unité, d'ordre inférieur à l'unité de la phrase, mais supérieur à l'unité du rythme-mot.

(1) Celles de ces antiennes qui ne sont pas dans l'Antiphonaire romain se trouvent dans l'Antiphonaire monastique ou dans le Responsorial.

Une coupe au centre d'une phrase détermine aussitôt *deux* incises ou membres :

Phrase

1er membre — 2e membre

Ant. Il- lu-mi- ná- ti- o mé- a, et sá- lus mé- a Dó- mi- nus.

Phrase

1er membre — 2e membre

Ant. I- sta est spe- ci- ó- sa in- ter fí- li- as Je- rú- sa- lem.

Phrase

1er membre — 2e membre

Ant. In pa- ti- én- ti- a vé-stra pos-si-dé- bi- tis á- ni-mas véstras.

Phrase

1er membre — 2e membre

Ant. Haec est vír-go sá-pi- ens, et ú- na de nú-me- ro pru- dén-tum.

Phrase

1er membre — 2e membre

Incise — Incise — Incise — Incise

Ant. Annunti- avé-runt ópera Dé- i, et fácta é-jus intellexé- runt.

Fig. 498.

841. — La longueur de chaque membre, dans cette dernière antienne, autorise une subdivision rythmique après les mots *annuntiavérunt* et *éjus*, mais sans pause proprement dite, le temps de cette pause étant rempli par la seconde note de la clivis; cette clivis forme une sorte de coupe rythmique *féminine*.

Il y a donc deux espèces de coupe : la coupe *masculine* ou *ictique*, et la coupe *féminine* ou *postictique* (1).

842. — Notons en passant que cette subdivision rythmique partage le membre en deux incises.

Encore que souvent, comme nous l'avons dit, incise et membre se confondent, et qu'il soit assez difficile de tracer théoriquement entre l'une et l'autre une ligne très nette de démarcation, on pourrait donc d'une certaine manière les distinguer.

Incise et membre ont de commun de former une *unité rythmique* plus ou moins importante ; l'incise est tantôt membre, tantôt seulement *pars membri*, formant alors une unité plus restreinte, moins complète que le membre proprement dit, comme une sorte de subdivision logique des membres un peu longs. Toutefois, la différence n'est pas telle qu'il y ait lieu de les étudier séparément ; pratiquement, on peut les assimiler et les ranger dans la même catégorie.

C) Phrase de trois membres.

843. — *Deux* pauses ou coupes, au centre d'une phrase, déterminent *trois* incises ou membres.

Phrase

1er membre — 2e membre

Ant. Se-cúndum mul-ti-tú-di-nem mi-se-ra-ti- ó-num tu- á-rum Dómi-ne,

3e membre

dé- le in- iqui- tá- tem mé- am.

Phrase

1er membre — 2e membre — 3e membre

Ant. Be-ne ómni- a fé- cit : súrdos fé- cit audí- re, et mú-tos lóqui.

(1) 1er vol., p. 78, nos 132, 133, 134.

Fig. 499.

D) Phrase de quatre membres.

844. — Enfin *trois* coupes au centre d'une phrase la divisent en *quatre* membres, ou, si l'on veut, en quatre incises et en deux membres. Nous n'examinons pas ici, nous le répétons, ce qui distingue l'incise du membre, mais bien plutôt leur caractère commun, à savoir l'existence propre, l'unité réelle conférée à chacune des divisions de la phrase par le seul fait de la coupe. C'est à ce point de vue spécial que nous nous plaçons en ce moment, sans nous attarder à discuter sur les mots.

Les antiennes de quatre membres ou incises sont très nombreuses ; on en trouve à chaque page dans l'Antiphonaire.

(1) La version vaticane ne traduit pas Hartker, nous l'abandonnons ici.

1er membre

1re incise — 2e incise

Ant.

Sé-men cé-ci-dit in tér-ram bó-nam, et át-tu-lit frú-ctum,

2e membre

3e incise — 4e incise

á- li- ud centé- si-mum, et á- li- ud se-xa-gé- simum.

Fig. 500.

Ces périodes sont vraiment parfaites : « Pour être parfaite, dit Cicéron, une période doit se composer de quatre parties distinctes qu'on appelle membres. C'est cette *période carrée* qui remplit le mieux l'oreille. Cependant, il faut quelquefois ou franchir ces limites ou rester en deçà, suivant les besoins de l'oreille (1) ».

845. — Voici un autre exemple où les incises s'allongent et deviennent de vrais petits membres :

1er membre

1re incise — 2e incise

Ant.

Qui me con-fés-sus fú- e- rit co-ram ho-mí- ni- bus,

2e membre

3e incise — 4e incise

con-fi- té- bor et é- go é- um co- ram Pá- tre mé- o.

Fig. 501.

846. — Il existe des pièces musicales de plus de quatre membres; il suffit à notre but d'avoir montré comment les coupes divisent les phrases en sections distinctes.

(1) *Or.* LXVI.

847. — Est-il besoin de rappeler que la *pause*, considérée à ce point de vue restreint et *extrinsèque*, ne saurait à elle seule organiser et constituer le membre dans sa perfection. Il ne suffit pas, en effet, pour atteindre ce but, de chanter vaille que vaille chacun des membres d'une phrase et de bien détailler les pauses qui les limitent; non, en réalité, chaque membre, avant de parvenir à sa pause, doit, à mesure qu'il se déroule, se révéler dans son unité au moyen des liens animés intrinsèques, *littéraires*, *mélodiques*, *intensifs*, *rythmiques*, *agogiques* qui enchaînent et vivifient les mots, les groupes de notes. La pause, elle aussi, est mélodie, intensité, etc.; elle est principe d'union aussi efficace que toutes les autres notes; elle n'est pas un poteau légalement planté entre deux propriétés pour les limiter. Bien comprise, elle servira de lien entre les membres d'une même phrase : tout en *distinguant* les membres, elle saura les *unir*.

§ 2. — Nombre et valeur des pauses.

848. — La longueur des incises, des membres et des phrases est très variable; dès lors on peut se demander si le nombre et la valeur des pauses correspond exactement à la variété des phrases, en d'autres termes s'il y a autant de sortes de pauses qu'il y a de sortes d'incises, de membres, de phrases.

Il faut répondre avec précision à ces questions en examinant,

a) combien il y a de sortes de pauses ou de *morae vocis;*

b) quelle est la valeur, la durée de ces diverses pauses.

A) Les diverses sortes de pauses.

849. — L'enseignement ordinaire énumère trois principales pauses :

après les *mots*,
après les *incises* et les *membres* de phrases,
après les *phrases*.

Voyons ce qu'il en est.

850. — *Guy d'Arezzo*, dans un texte très connu, nous donne le procédé au moyen duquel nous pouvons pratiquement distinguer les diverses sections de la phrase et par suite les pauses ou *morae*:

« *Tenor vero, id est, mora ultimae vocis, qui* IN SYLLABA *quantuluscumque est, amplior* IN PARTE, *diutissimus vero* IN DISTINCTIONE, *signum in his divisionibus existit* (1). »

Le signe de ces divisions, d'après Guy, serait donc une tenue ou retard de la voix (2) sur les dernières syllabes :

a) des mots (3) = *in syllaba*,
b) des membres = *in parte*,
c) des phrases = *in distinctione.*

851. — *Hucbald* dit à son tour :

« *Ego sum vi*A, — *veritas et vit*A, — *alleluia, allelui*A. *Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves sunt* ». Chaque division ou membre est signalé par la longueur de la dernière syllabe ; toutes les autres syllabes sont brèves.

852. — Remarquons le silence d'Hucbald sur le léger retard *(tenor quantuluscumque)* qui, d'après Guy d'Arezzo, doit distinguer les *syllabes* musicales, ou mots. Ce *tenor quantuluscumque* est si peu sensible qu'Hucbald « n'en parle pas » (4).

853. — Il a raison, car ce retard, cette *mora ultimae vocis* entre les mots intimement unis par le sens, souvent n'existe pas. On a vu, au ch. VII, p. 301 et suiv., que les syllabes finales de mots

(1) *Micrologus*, éd. AMELLI, p. 35.

(2) Nous n'entrons pas ici dans la discussion de cette expression « *mora vocis* ». Que « *vox* » signifie « voix » ou « mot », le retard de la voix doit porter, selon les cas, tantôt sur la dernière syllabe du mot, tantôt sur le mot tout entier.

(3) D'après le commentaire d'Aribon.

(4) « Dans cette antienne *(Ego sum via)*, l'auteur compte trois membres distincts ; il ne considère comme longue que la syllabe qui termine chacun de ces membres ; les autres sont des syllabes brèves. *Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves.* Pourquoi ces syllabes ou ces notes finales sont-elles longues, si ce n'est pour distinguer par une pause les différents membres ? C'est bien là, ce semble, la tenue qui selon Guy d'Arezzo doit se faire sur la dernière note des divisions qui partagent la mélodie : *tenor, id est mora ultimae vocis.* Après une simple syllabe musicale, cette tenue est très peu sensible, *tenor in syllaba quantuluscumque*, c'est pourquoi notre auteur n'en parle pas ; il n'appelle longue que la syllabe finale de chaque membre : *in tribus membris ultimae longae, reliquae breves.* Ce sont ces longues finales qui, en marquant la division des membres, donnent du nombre au chant : *sic itaque numerose est canere longis brevibusque sonis ratas morulas metiri* ». DOM J. POTHIER. *Mélodies Grégoriennes*, p. 145.

privées d'ictus ou de touchement rythmique n'ont pas *la moindre apparence de morae vocis*. Ainsi dans l'exemple cité :

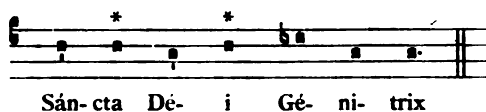


Fig. 502.

la seule syllabe ou note longue est la dernière.

854. — Lorsque les mots sont *rythmés*, c'est-à-dire, ont un *touchement sur leur dernière syllabe*, le cas est un peu différent : il y aurait facilement tendance à l'allongement. Nous pensons que le *quantuluscumque* peut s'entendre alors de ce sentiment de lourdeur, d'arrivée, d'appui fugitif, qui, sans exiger un allongement, indique, comme toute thésis, l'endroit où devrait se placer le repos, la note longue, si l'on devait suspendre la mélodie.

Il y a pourtant des cas où, même alors, l'entraînement mélodique ne permet pas d'arrêt, comme dans cet exemple :

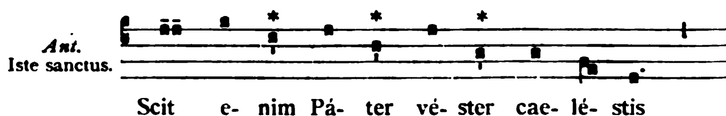


Fig. 503.

il est impossible de s'attarder sur la note de thésis affectant la syllabe finale de chaque mot, sauf sur la dernière. Pratiquement, le cas est le même que dans l'exemple *Sancta Dei Génitrix*, et mieux vaut ne pas parler, à l'exemple d'Hucbald, d'une *mora vocis* qui n'est pas perceptible.

Si nous rythmons son antienne, plusieurs mots, à l'intérieur des membres, ont leur touchement rythmique régulier sur la dernière syllabe, là même où Hucbald ne signale aucune *mora vocis*. Nous marquons ces passages d'un astérisque :
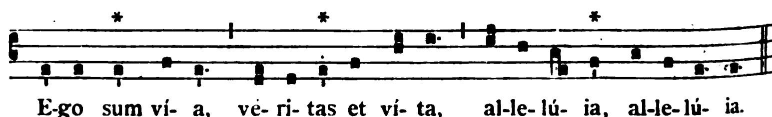


Fig. 504.

La *mora vocis* ne devient réellement perceptible, et ne peut être traduite dans l'écriture, qu'à la fin des incises, des membres de phrase et des phrases. A la fin des mots, elle est si légère, comme valeur de temps, qu'il faut la négliger dans l'écriture et dans l'exécution.

855. — Il n'y a donc, en réalité, que deux sortes de *morae vocis :*
la *mora vocis*, à la fin des incises et des membres de phrase;
la *mora vocis* à la fin des phrases.

B) Valeur ou durée des pauses.

856. — Quelle est la *valeur quantitative*, la *durée*, qu'il convient de donner à chaque *mora vocis*?

1° DOCTRINE DES ANCIENS.

857. — Le texte déjà cité de *Guy* donne cette règle très large, que la *mora* doit être plus longue après la phrase *(distinctio)* qu'après le membre : *amplior in parte... diutissimus vero in distinctione.*

Cette règle est basée sur la nature; il suffit de l'énoncer pour en reconnaître la vérité. On peut la formuler ainsi en lui laissant sa largeur :

Le retard de la voix sur la dernière note ou syllabe doit être proportionné à l'importance littéraire ou mélodique de la division.

858. — En voici une autre, tout aussi naturelle : elle est tirée des *Instituta Patrum* et s'applique aux *morae* comme aux silences :

« *Si morose cantamus, longior pausa fiat; si propere, brevior* ». *La durée des pauses doit être en rapport avec le mouvement général de la récitation ou du chant* (1).

« Si par exemple, dit D. Pothier, le mouvement se trouve avoir une vitesse double, les pauses [*morae* et silences] seront abrégées de moitié; si au contraire, le mouvement est moitié plus lent, les pauses seront doublées (2). « *Verum si aliquoties causa variationis mutare moram velis, id est, circa initium aut finem protensiorem vel incitatiorem cursum facere, duplo id feceris, id est, ut productam moram in duplo correptiore seu correptam immutes duplo longiore* » (3).

(1) *Inst. Pat.* — GERBERT, I, 6.
(2) *Mél. Grég.* p. 146.
(3) GERBERT, I, p. 183, cité par D. Pothier, *l. c.*

859. — Que faut-il penser de ces règles?

A coup sûr, ces deux règles sont excellentes; mais dès qu'il s'agit de les appliquer au chant choral, elles ont un grave défaut : elles sont vagues, flottantes, et donnent lieu à diverses interprétations. Ni les auteurs, ni la notation, ne nous donnent des renseignements plus précis; et nous n'exceptons pas de ce jugement même les notations rythmiques, dont les indications précieuses laissent place encore à de larges indécisions.

860. — Il n'y a pas à s'en étonner; ce vague provient de la nature même du *nombre* grégorien, de ses analogies avec le *nombre* oratoire. Et, soit dit en passant, cette absence de tout *signe graphique* pour les *morae* et les silences dans la notation purement neumatique n'est pas un détail de mince importance, quand il s'agit de déterminer la nature du rythme des mélodies romaines. Elle entraîne avec elle une liberté d'interprétation qui permet de l'assimiler sûrement, *sur ce point*, au nombre oratoire, et suffit à détruire par la base, et en quelque sorte *a priori*, tous les systèmes imaginés par les mensuralistes.

En effet, tout est mesuré dans une musique mesurée : les pauses, les silences, comme les notes exprimées; car tous ces éléments comptent dans la mesure. A la disposition d'une telle musique se présentent toutes sortes de signes pour figurer les notes, les pauses, les silences avec toutes leurs variétés. La musique grecque avait ses signes de pauses et de silences, la musique mensuraliste du Moyen-Age avait les siens; on connaît ceux de la musique moderne.

Mais où sont donc ceux de la musique grégorienne prétendue mesurée? Il faut les imaginer de toutes pièces : les théoriciens n'y font aucune allusion, la notation n'en offre pas la moindre trace (1). Comment l'art grégorien pourrait-il être mesuré, au sens moderne?

Contre cette simple remarque viendront toujours se briser les systèmes mensuralistes.

(1) Il y a bien, çà et là, dans les manuscrits, quelques indications : les signes et les lettres des manuscrits rythmiques, la croix du codex 601 de Lucques, etc. Mais ces indications sont vagues et ne précisent aucunement la durée de la pause.

Pour nous, au contraire, cette absence totale des signes précis de durée pour les pauses et les silences ne nous embarrasse pas plus que l'absence totale des signes de durée pour les notes exprimées; elle confirme ce que nous savons du rythme grégorien, à savoir, l'étroite analogie qui existe entre le *nombre* oratoire et le *nombre* musical grégorien; tous les deux sont *nombre*, ce qui entraîne pour les deux arts, oratoire et musical, une certaine liberté.

2° PRINCIPE GÉNÉRAL D'INTERPRÉTATION.

861. — Peut-on cependant se contenter, dans une interprétation chorale et surtout dans l'accompagnement par l'orgue, des deux règles citées plus haut?

Nous ne le croyons pas, et une longue expérience de chœurs nombreux nous a prouvé que, pour obtenir un ensemble parfait, une réglementation plus précise des *morae* et des silences est nécessaire.

Est-elle possible? Oui.

862. — Mais n'est-ce pas aller contre la nature et la liberté du *nombre* grégorien que de fixer des choses que la notation n'a jamais indiquées, sauf peut-être, dans une certaine mesure, les notations rythmiques?

Nullement. Cette liberté n'est pas aussi large qu'on pourrait se l'imaginer; elle est plus apparente que réelle. Il y a des lois auxquelles elle ne peut échapper et qui la restreignent singulièrement, en sorte que, entre le *trop long* et le *trop court*, la limite est fort étroite. Et puisque les notes, les syllabes, ont *pratiquement* une durée si bien déterminée qu'un chœur nombreux peut les exécuter avec ensemble, on ne voit pas pourquoi les *morae* et les silences ne pourraient pas être fixés avec la même précision. D'ailleurs, c'est une nécessité pour l'exécution.

Point n'est besoin d'imaginer, comme on l'a fait, tout un système de pauses : pause imperceptible ou *apparentia pausationis, pausa minima, pausa minor, pausa major, pausa maxima, etc.;* c'est vraiment compliquer les choses à plaisir, et, sous prétexte de naturel et de souplesse, rendre l'exécution des mélodies grégoriennes *impossible.* La réalité heureusement est bien plus simple.

863. — Un principe général, bien clair, nous servira de point de départ :

Dans toute musique, le système des pauses et des silences doit correspondre exactement à celui des notes ou des syllabes exprimées.

« Les silences, a fort bien dit M. Gevaert, sont des éléments de la composition rythmique, au même titre que les sons dont ils prennent la place » (1). C'est-à-dire que les retards et les silences ont exactement la même valeur *quantitative* que les notes ou syllabes exprimées ; ils se comportent de la même manière.

864. — Or, nous avons vu, chap. VI, p. 239, qu'entre les diverses syllabes, malgré des nuances parfois assez perceptibles de durée, s'établit une sorte de *tempérament quantitatif* qui les ramène à l'égalité.

Ainsi en est-il des *morae* et des *silences*. Si nous voulions mesurer avec un instrument de précision la longueur des pauses qui existent entre les divers membres d'une mélodie grégorienne, nous trouverions, comme pour les syllabes, des nuances de durée ; mais, comme pour les syllabes, ces nuances se fondent dans l'ensemble et sont ramenées à l'égalité, à l'unité de temps.

865. — L'allongement réel, sensible, d'une syllabe ou note (♪) à la fin d'une incise produit sur l'oreille l'effet d'un doublement de la note, on peut sans crainte la considérer comme ♩ ; ou, si cet allongement n'est qu'une simple nuance, la croche demeure, avec sa valeur légèrement élargie ♪̲ .

Il ne peut guère en être autrement ; la marche égale et soutenue de la mélodie pendant toute la durée des membres a tellement habitué l'oreille à la norme du temps premier indivisible, au groupement binaire ou ternaire de ces unités, que les mêmes conditions de rythme s'imposent nécessairement pour les temps de *mora* ou de silence. Il ne peut y avoir, dans une même phrase, deux sortes de rythmes, l'un pour l'intérieur des membres, l'autre pour les retards et les silences : l'instinct musical, l'équilibre de la phrase, réclament une homogénéité rythmique complète entre ces deux parties.

(1) *Mus. de l'Ant.* II, p. 66.

866. — C'est une loi qui s'applique à la musique de toutes les époques, à la musique grecque, à la musique mesurée et polyphonique, à notre musique avec ses pauses, soupirs, demi-soupirs, quarts de soupir etc., qui équivalent aux blanches, aux noires, aux croches, doubles-croches, etc.

Ainsi en est-il des *morae* dans la mélodie grégorienne. Théoriquement, la plus petite des *morae vocis* ou plutôt la tendance au retard sera à peine perceptible et n'ajoutera presque rien au temps premier : ♪. Ajoutée à une note ou à une syllabe simple, la *mora vocis* réelle l'augmentera d'un temps, en d'autres termes, elle la doublera : ♩. Une prolongation plus marquée serait de trois temps : ♩. ; plus longue encore de quatre temps : 𝅗𝅥, etc., tout cela avec *tempérament.*

Il en va de même pour les silences; ils auront la valeur de un, deux ou trois temps premiers.

867. — Le fractionnement des *morae* et des silences ne peut pas plus exister, dans le chant grégorien, que celui des syllabes ou notes chantées : le temps premier, qu'il soit exprimé ou sous-entendu, est toujours indivisible. C'est une conséquence de l'indivisibilité du temps premier exprimé.

3° APPLICATION PRATIQUE DE CE PRINCIPE.

868. — Les *morae vocis*, avec ou sans silence, doivent être proportionnées à l'importance des divisions.

Ces divisions, nous les connaissons, ce sont :

a) les mots,

b) les incises ou petits membres et les membres,

c) les phrases.

a) De la mora vocis entre les mots.

869. — Nous parlons ici des mots intimement unis par le sens et par la mélodie.

Can-tá- te Dó- mi- no   fun-dá- tus e- nim é- rat

Fig. 505.

Nous l'avons déjà écartée, car

ou bien la *mora vocis* n'existe pas du tout,

ou bien, si elle existe, elle se perd dans l'élasticité du *tempérament quantitatif*, comme se perd pour l'oreille l'altération légère des sons produits par le tempérament sur l'orgue ou le piano.

Le tempérament *sonore* consiste dans « l'identification des *sons* très rapprochés les uns des autres ».

Le tempérament *quantitatif* consiste dans l'identification de *durées* très rapprochées les unes des autres.

b) De la mora vocis entre les incises et entre les membres.

870. — Ici la pause ou *mora vocis* est bien réelle, et il est assez facile d'en fixer la durée avec une certaine précision.

Pour cela, il faut considérer le rôle joué, dans l'ensemble de la phrase, par cette *mora vocis* : elle doit *distinguer*, sans les *séparer*, les différentes subdivisions rythmiques; une trop longue prolongation nuirait certainement à ce but, et la durée *la plus courte*, celle d'un temps, ajoutée à la note finale de l'incise, suffit amplement à cette légère distinction sans nuire à la liaison des incises entre elles. Et même, quand c'est possible, il est mieux de se contenter, aux *incises*, d'une minime prolongation de la note finale.

871. — Dans la notation grégorienne de Solesmes, un *point* ajouté à la note ainsi doublée, ou même un simple *épisème horizontal* signale la *mora vocis minor* :

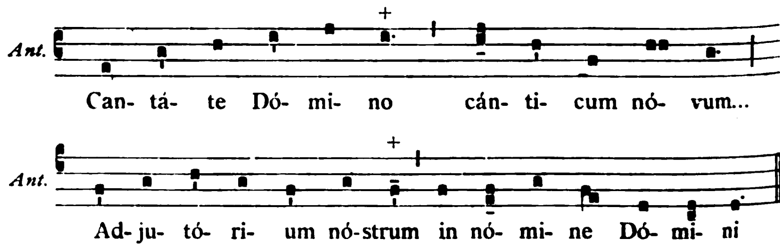


Fig. 506.

Dans la notation moderne, la croche finale est changée en *noire*, ou surmontée d'un épisème horizontal.

872. — Il est important de remarquer que le quart de barre qui caractérise le quart de cadence est le signe d'une division

rythmique; il n'a par lui-même *aucune valeur de pause.* Il n'est pas davantage en soi un signe de respiration : on peut ne pas respirer au quart de barre.

873. — La durée de la *mora vocis minor* fixée, nous avons un terme de comparaison, une norme pour les distinctions plus importantes.

L'incise étant déjà un petit membre, il n'est pas nécessaire d'établir une *mora vocis* de valeur nettement différente pour les membres. Les anciens ne distinguaient guère les incises et les membres, qu'ils nommaient également *pars*, *partes*.

D'autre part, la liaison des membres entre eux, dans une même phrase, exige aussi que le temps accordé à la pause, même à la demi-cadence, soit assez bref pour que ne se manifeste aucune interruption de la ligne mélodique.

Pour toutes ces raisons, la pause qui suit le *membre* sera donc en principe de même durée que celle qui suit l'incise; mais elle sera toujours d'*un temps plein*, ♩ .

Si, *pratiquement*, il y a une différence entre ces deux pauses, elle proviendra de l'allure générale de la phrase, de l'art, du bon goût, du phrasé qui exige souvent aux demi-cadences un très léger et gracieux *rallentendo;* et la pause de demi-cadence se fera dans le *mouvement ralenti* de la cadence. Ces nuances relèvent proprement de l'agogique.

874. — *Deux temps* en tout suffisent donc à ces deux cadences. Lorsque le membre suivant commence par une note *au levé*, cette note forme avec la note de pause précédente un temps composé ternaire ou un temps composé binaire élargi, selon les cas :

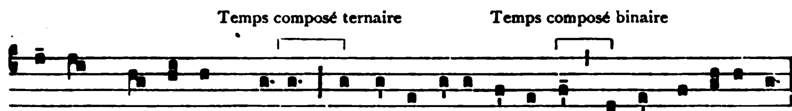


Fig. 507.

875. — A la demi-cadence, la respiration se prend sur la valeur de la note précédente.

876. — L'exemple suivant résume l'enseignement qui précède :

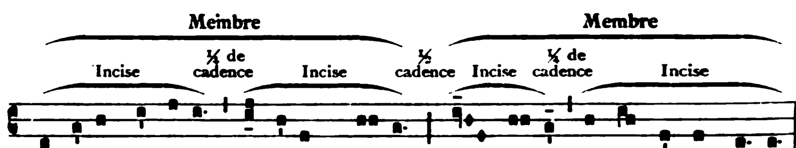


Fig. 508.

c) De la mora vocis entre les phrases.

877. — La cadence parfaite à la fin des phrases aura un temps de plus que la précédente, et généralement ce temps sera attribué au silence; en tout, *trois temps*. L'expérience prouve que deux temps pleins exprimés (une noire en musique), plus un demi-soupir, suffisent pour toute distinction, membre ou phrase. Une prolongation dépassant d'une manière sensible ces trois temps devient facilement prétentieuse et exagérée; elle coupe le sens mélodique. Il ne faut pas oublier le précepte des anciens : « *Ultima syllaba non protrahatur, sive turpiter caudetur* ».

878. — *En résumé*, les diverses longueurs de pause ou *morae* se ramènent, au moyen du tempérament quantitatif, à deux, pas davantage :

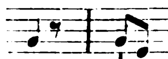
la *pausa minor* de 2 temps ■. = ♩ (incises et membres);

la *pausa major* de 3 temps ■. = ♩. = ♩ 𝄾 (phrases);

la première, employée aux incises et aux membres, avec ou sans respiration;

la seconde, employée aux phrases, avec respiration obligatoire et même silence d'un temps environ (1).

(1) Le demi-soupir est le signe de la respiration *entre deux phrases*. Dans les éditions musicales, il est placé avant la barre, lorsque le temps composé suivant commence par son ictus :

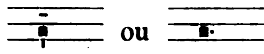


et après la barre, lorsque ce temps composé commence à son deuxième temps simple; le demi-soupir alors porte le signe de l'ictus : 𝄾 :

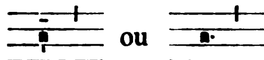


879. — Ainsi se hiérarchisent nos différentes pauses, et, avec elles, l'importance des divisions musicales qu'elles ponctuent :

a) Les *incises courtes*, de peu d'importance, après lesquelles la respiration n'est pas permise ou n'est que difficilement tolérée, sont suffisamment indiquées par le seul *point* qui suit la note, ou même par le simple épisème horizontal qui la surmonte :

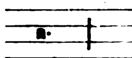


b) Les *incises plus importantes*, qui déjà sont de petits membres de phrase, auront, outre le point ou l'épisème, le ¼ de barre, ou *petite barre :*
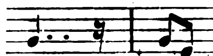


Généralement, mieux vaut ne pas respirer à cette division; cependant, si la respiration est nécessaire, on la prendra rapidement sur la valeur du point, car la petite barre n'ajoute rien comme valeur de pause ou de silence. Elle est uniquement, comme toutes les barres, un signe de division rythmique (1).

c) Les *membres de phrase* proprement dits, composés d'une ou de deux incises, seront distingués par la ½ barre ou *moyenne barre :*



Ici la respiration est ordinairement nécessaire; elle est prise aussi sur la valeur du point précédent, ou de la noire en musique moderne.

Il n'est pas nécessaire de prendre pour la respiration tout le temps marqué par ce demi-soupir. On peut prolonger la valeur de la noire précédente sur la durée du silence :



C'est un moyen de relier plus intimement les phrases entre elles et d'allonger régulièrement la *mora vocis.* L'organiste n'a pas à se préoccuper de ce demi-soupir qui est uniquement pour le chanteur.

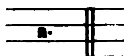
(1) On trouvera, par exception, dans nos éditions rythmiques, devant certains quarts de barres ou même certaines demi-barres, une note ou un neume ne portant aucune indication d'allongement. C'est qu'alors nous croyons préférable, d'après les manuscrits ou le sens mélodique, de ne pas tenir compte pratiquement de la barre en question; la préface de l'édition vaticane nous en donne formellement le droit.

d) Enfin, les *phrases sont terminées par la grande barre :*



La respiration est alors obligatoire, et même un silence d'un temps environ.

e) A la fin du morceau, la grande barre est remplacée par une *double barre :*



ARTICLE 2. — LIAISON DES MEMBRES.

LA PHRASE.

880. — L'art des distinctions est sans doute d'une grande importance (1); sans lui, tout le reste serait inutile. Cependant l'orateur ou le chanteur qui s'étudierait uniquement à bien *distinguer*, sans veiller à la *liaison* des incises et des membres (*membrorum incisorumque junctura*, dit Quintilien,) n'obtiendrait qu'un misérable résultat : mutilés, séparés les uns des autres, réduits à l'état de tronçons isolés, les membres ne formeraient pas, par leur union, un corps vivant; ce serait la mort de la mélodie et du rythme (2).

L'œuvre synthétique du rythme est loin d'être terminée par la constitution des membres.

De même que le chanteur a uni entre elles les syllabes pour en faire des mots et des rythmes élémentaires, de même qu'il a réuni

(1) « Virtus autem distinguendi fortasse sit parva, sine qua tamen nulla alia in agendo potest ». QUINT. *De Inst. Or.*, IX, 4.

(2) « Membrum autem est sensus numeris conclusus, sed a toto corpore abruptus, et per se nihil efficiens; id enim, *O callidos homines*, perfectum est, sed remotum a ceteris vim non habet; ut per se manus, pes et caput...

» Membrorum incisorumque junctura non eo modo est observanda, quae verborum, quamquam et in his extrema ac prima coeunt; sed plurimum refert compositionis, quae quibus anteponas ». (QUINT. *op. cit.* IV, 4). On observera entre les membres et les incises non seulement la liaison qui doit exister entre les mots, puisque, là aussi, toute fin doit s'unir harmonieusement à un commencement; mais de plus l'ordre et la gradation; ce n'est pas une chose indifférente en effet au point de vue de la composition de savoir ce qui doit être dit en premier lieu, et ce qui ne doit venir qu'après.

ces premiers éléments pour en former ces grands rythmes qu'on nomme les membres; ainsi doit-il encore associer ces membres entre eux, afin d'en former la période, cette unité mélodique et rythmique supérieure vers laquelle tout doit tendre, pour laquelle existe, agit, vit et se combine tout ce qui précède : syllabes, rythmes-mots, incises, membres.

881. — Quels sont les moyens dont dispose le musicien pour atteindre ce but?

Toujours les mêmes : ceux qui ont servi à former les mots et les membres : *mélodie, dynamie, proportion harmonieuse entre les membres.*

Mais ici, tous ces éléments se développent; ils prennent une ampleur et une puissance synthétique qui leur permettent de dominer et d'embrasser non plus quelques notes ou quelques syllabes, mais des groupes et des membres entiers; de les réunir dans le vaste système rythmique qu'on nomme la phrase.

L'orateur pour construire l'unité de sa période ne procède pas autrement. Il est évident que la logique de ses pensées et les liens syntaxiques de la grammaire procurent l'unité au discours; mais laissons-les de côté pour ne parler que des liens, communs à l'art oratoire et à l'art musical, mis en œuvre par l'orateur au moment même du débit, dans le but d'assurer l'enchaînement indissoluble de sa phrase et d'en ramener tous les éléments épars à la plus parfaite unité.

882. — *a)* D'abord le *lien mélodique.*

Le lien des membres composant une période oratoire dépend en grande partie de cette mélodie *sui generis*, propre au discours, de cette chaîne de sons continus, indéterminés, montants, descendants, qui en forme toute la trame. Cette chaîne, courant sur plusieurs cordes récitatives, divisée en plusieurs dessins mélodiques limités par des cadences plus ou moins conclusives, traverse de part en part la trame de toute la phrase, et en réunit toutes les parties pour n'en former qu'une mélodie, qu'une période oratoire. La logique des sons, l'attraction mutuelle qu'ils exercent l'un sur l'autre, la beauté des intervalles employés ont produit ce résultat.

883. — *b)* Au lien mélodique s'ajoute le *lien dynamique*, qui en est inséparable.

« Le lien des kôla composant une période oratoire, dit M. Combarieu (1), n'est pas dû seulement à un fait physiologique, la respiration, ou, pour parler avec plus d'exactitude, la continuité d'*une* expiration; il dépend de certaines nuances d'expression dans le mouvement et l'intensité de la voix. La période oratoire normale se compose de deux parties, séparées par un point culminant : dans la première partie, la voix monte peu à peu, suivant une sorte de *crescendo ;* dans la seconde, elle redescend par un *diminuendo* qui la ramène à son point de départ...

» La première partie de la période qui forme un *crescendo* s'appelle *protasis* [antécédent]; celle qui forme un *diminuendo* s'appelle *apodosis* [subséquent] ».

Le point culminant du membre ou de la période, sur lequel se trouve le maximum d'intensité et d'acuité, porte l'*accent oratoire*, logique ou pathétique. Le plus souvent, l'orateur a pleine liberté pour choisir, selon son goût, selon ses impressions, la place de ces accents oratoires. Cette ligne dynamique, montante et descendante, détermine dans la période entière toute la hiérarchie d'accents, d'intensités diverses, dont nous avons déjà parlé (2).

L'accent oratoire ou phraséologique existe, lui aussi, dans le nombre musical grégorien, et sa nécessité n'y est pas moindre que dans le nombre oratoire; sans lui, la vie est absente.

(1) *Théorie du rythme*, p. 75-76.

(2) « Comme il y a dans chaque mot *une syllabe* sur laquelle on appuie plus fortement, et d'autres sur lesquelles on glisse plus légèrement; de même il y a dans chaque proposition *un mot*, et dans chaque période *une proposition*, sur laquelle l'âme et la voix s'abaissent avec plus d'énergie. Cette accentuation est le principe vivifiant de la parole : les autres détails de la prononciation n'en sont pour ainsi dire que les parties matérielles. Il faut cette empreinte personnelle, ce souffle de vie, ce je ne sais quoi, pour donner une âme aux vibrations de l'air qui frappent nos oreilles. En effet, faites la lecture de l'ouvrage le plus admirable, débitez les pensées les plus originales, les plus nouvelles, mais sans marquer, par la voix, ces nuances de l'accentuation, on ne vous écoutera pas, on croira empruntées, rebattues, les idées que vous avez tirées du fond de votre âme. Au contraire, rehaussez par ces nuances ce qui a été dit mille et mille fois, on le croira nouveau, on s'y intéressera, parce que l'accent prouve que vos paroles ne sortent pas seulement de vos lèvres, mais de votre âme, de vous-même ». WEILL, *De l'ordre des mots*, p. 74.

884. — *c)* Un troisième lien, non moins puissant que les précédents pour la formation de l'unité périodique, c'est le *lien de proportion.*

La première condition du nombre oratoire, c'est sans contredit la division de la phrase en incises et en membres ; ces divisions, « amenées par la distinction naturelle des idées, exigées par la nécessité de la respiration, sont en même temps un besoin pour l'oreille » (1).

Or « le charme que les divisions doivent procurer à l'oreille dépend d'une condition essentielle, qui regarde le compositeur plutôt que l'exécutant, mais que celui-ci doit cependant pouvoir analyser : nous voulons parler de la *proportion.*

» L'oreille a reçu de la nature le sentiment et le besoin de la proportion, et elle ne peut permettre que la suite des sons se trouve divisée comme au hasard par des coupes arbitraires. Dans le chant, comme dans le discours, il faut qu'il existe des divisions ; mais il faut en même temps que ces divisions offrent, soit entre elles, soit avec le tout, un rapport symétrique et bien proportionné.

» Dans la poésie et la musique mesurée, les divisions sont déterminées par des règles précises et constantes. Dans le discours libre et dans le chant naturel, les divisions sont plus variées ; mais, pour n'être pas astreintes à remplir un cadre fixe et rigoureusement limité, elles ne laissent pas de se trouver soumises aux lois d'une certaine proportion » (2).

La « proportion dans les divisions » est une condition essentielle du rythme ou du nombre ; elle est un des liens les plus puissants de l'unité de la phrase oratoire et de la phrase grégorienne.

885. — *d)* A ces trois liens, que nous allons reprendre pour les examiner plus à fond, il convient d'en ajouter un quatrième, plus spécial à la phrase musicale : le *lien d'articulation*, qui transmet la vie d'un membre à l'autre, et joue au point même où ils se rencontrent.

Comme les trois premiers, il est d'un précieux secours pour assurer l'unité de la période grégorienne ; et il achèvera de nous donner la connaissance du grand rythme.

(1) D. J. POTHIER, *Les Mélodies Grégoriennes*, p. 178.
(2) *Item*, *ibid.*

§ 1. — Lien mélodique et lien dynamique.

886. — Nous grouperons dans ce même paragraphe ce que nous avons à dire du lien mélodique et du lien dynamique, inséparables l'un de l'autre. Et, pour établir les principes qui les régissent, nous commencerons par l'analyse des périodes les plus simples, celles de deux membres. Il ne nous restera plus ensuite qu'à appliquer ces principes aux périodes de trois, quatre membres et plus.

A) Périodes de deux membres.

887. — Voici une phrase musicale où l'on retrouve la forme la plus ordinaire de la période oratoire :

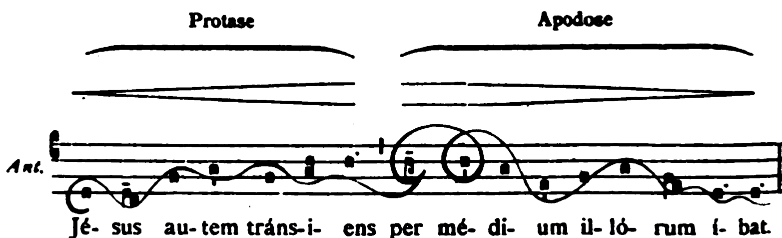


Fig. 509.

La partie *montante* est la *protase*, la partie *descendante* est l'*apodose*. Nulle hésitation sur ce point, qu'on envisage la *mélodie* ou la *dynamie*.

1° LIEN MÉLODIQUE.

888. — La ligne mélodique, dans l'antienne qui précède, est nettement dessinée, et du premier coup d'œil, on en aperçoit les deux versants.

Pourtant, ce n'est qu'après certaines courbes gracieuses qu'elle monte au sommet de l'échelle. Il n'en est pas toujours ainsi. Parfois elle s'élance directement vers le point culminant :

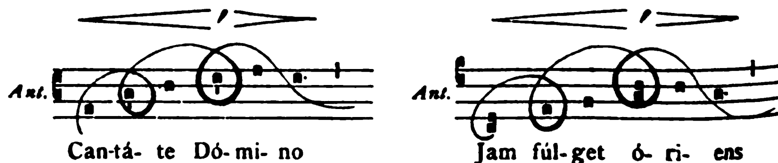


Fig. 510.

889. — La force d'impulsion, l'entraînement de ces élans mélodiques est irrésistible : dans l'intérieur du membre, ils ne supportent ni division ni arrêt quelconque, ils tendent au sommet ; il faut y arriver le plus tôt possible. De là vient que *la ligne mélodique est un facteur très puissant* de l'unité du membre : elle enchaîne les mots les uns aux autres comme le rythme lui-même. Quel musicien, sous prétexte de *tempus latens*, *vacans*, ou de *tenor quantuluscumque*, oserait faire la moindre pause entre les mots de ces membres ? Ce serait un contre-sens mélodique, et quand la théorie du *tempus latens* serait vraie en principe pour le discours, la mélodie, ici et en maints endroits, ne pourrait s'en accommoder ; de tels élans suffisent à la condamner.

890. — Ces remarques confirment pleinement ce qui a été dit plus haut sur *l'unité du membre*, mais de plus elles s'appliquent aussi à *l'unité des membres entre eux*. En effet, de tels élans — il y en a de plus impérieux encore — réclament, à bref délai, une descente : l'élan, l'activité appellent la détente, le repos ; de là, l'intime union qui existe entre les deux membres de l'antienne *Jesus autem* ci-dessus notée.

891. — De même dans la suivante ; il suffit de la chanter pour sentir, avec la distinction des deux membres, leur intime jonction :

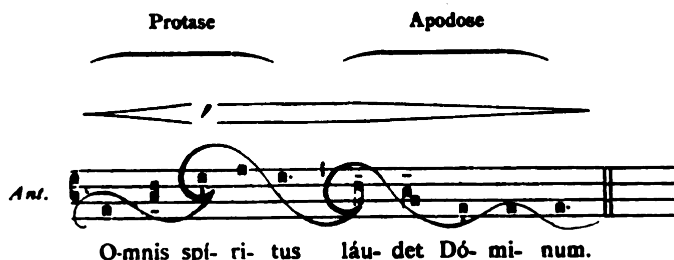


Fig. 511.

892. — L'unité des membres n'est pas moins assurée, *mélodiquement*, lorsque la cantilène ondule sur les cordes inférieures avant d'atteindre le sommet, comme dans la protase de *Jesus autem ;* ou bien encore lorsqu'elle descend soit directement, soit en ondulant, comme dans l'apodose de la même antienne.

893. — D'ailleurs une pièce grégorienne n'est nullement astreinte à commencer par une montée mélodique ; la liberté la plus grande est laissée au compositeur dans le choix de ses mouvements.

La ligne mélodique peut tout entière être *descendante*, comme dans les types d'antiennes qui suivent ; l'apodose reste au second membre, comme la protase au premier :

Protase Apodose

Ant. Il- lu-mi- ná- ti- o mé- a, et sá- lus mé- a Dó- mi- nus.

Protase Apodose

Ant. Dé- us de- ó- rum Dó- mi- nus lo- cú- tus est.

Protase Apodose

Ant. Sit nó-men Dó- mi- ni be- ne- dí- ctum in saé- cu- la.

Protase Apodose

Ant. Ad-ju- tó- ri- um nóstrum in nó- mi- ne Dó- mi- ni.

Protase Apodose

Ant.

Ex-súr-ge Dó-mi- ne et jú- di- ca cáu-sam mé- am.

Protase Apodose

Ant.

Me su-scé- pit déx-te- ra tú- a Dó- mi- ne.

Fig. 512.

Elle peut être aussi presque tout entière *montante*, restant dans sa descente sur des cordes intermédiaires :

Protase Apodose

Ant.

Nos qui ví- vi- mus be- ne- dí- ci- mus Dó- mi- no.

Fig. 513.

894. — Dans tous les cas, la ligne mélodique est

a) un principe d'union *à l'intérieur des membres ;*

b) un principe d'union des membres entre eux, c'est-à-dire *à l'intérieur de la phrase.*

Quelle que soit sa forme, la ligne mélodique, en arrivant à la fin des incises ou des membres, n'est point interrompue par la *mora vocis* qui les distingue ; bien au contraire, cette *mora* sert de liaison, nous le verrons plus loin ; et, après le léger retard qu'elle exige, la ligne poursuit sa course à travers les membres jusqu'à la cadence finale ; en sorte que les différents dessins mélodiques,

composant une période musicale, demeurent, sans cesser d'être distincts, *unis entre eux* par la continuité logique de cette ligne, et ne forment qu'une seule et même mélodie.

2° LIEN DYNAMIQUE.

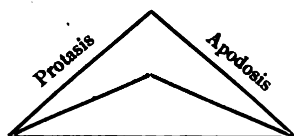
895. — Quelle que soit la puissance unifiante que possèdent ces protases et ces apodoses mélodiques, elles ne peuvent obtenir tout leur effet synthétique qu'avec l'adjonction d'un autre élément, *l'intensité* ou *dynamie*, qui, s'alliant à la mélodie, la suivant dans tous ses contours, lui prête, pour cette synthèse de la période, un puissant secours. Disons-le nettement, *la mélodie ne peut s'en passer.*

896. — « Le mouvement ascendant de la mélodie, nous a déjà dit Riemann, correspond, en tant qu'augmentation de vie, à une gradation; le mouvement descendant, en tant que diminution de vie, à une détente; d'où il ressort que les courbes de la mélodie peuvent être mises en relations avec les mouvements de l'âme, dans les diverses émotions : le mouvement positif (ascendant) est l'expression de désir, convoitise, effort, vouloir, assaut, etc.; le mouvement négatif (descendant), celle de renoncement, abattement, retour sur soi-même, apaisement » (1).

Rien n'est plus vrai; mais ce qui ne l'est pas moins, c'est que le mouvement ascendant d'élan, d'effort, de gradation, doit être accompagné, soutenu par une *progression dynamique* en rapport avec l'élévation mélodique, et le mouvement descendant, de détente, d'apaisement, de repos, par une *décroissance dynamique* qui s'achève sur la dernière note.

897. — C'est ce qu'a très bien compris et exprimé M. Combarieu, à propos de la musique classique : « La forme élémentaire de la période musicale est celle qui comprend deux membres de phrase. En pareil cas, le premier est caractérisé, sans aucune exception, par une progression de *l'intensité des accents*, et le second, par une *régression* ou *diminuendo*. On peut ainsi donner le schéma de cette période, qui fait songer au fronton des temples grecs :

(1) RIEMANN, Dictionnaire de musique au mot *Mélodie*. — Cf. plus haut, ch. VI, p. 265.



» La connaissance de cette structure est de la plus haute importance pour l'exécutant; grâce à elle la rythmique cesse d'être une discipline purement formelle, et devient une science pratique » (1).

Et plus loin, M. Combarieu termine son chapitre sur la période musicale par cette proposition à laquelle nous souscrivons entièrement : « La règle concernant le *crescendo* dans la ou les protases, et le *diminuendo* dans l'apodose, est la base de toute exécution musicale classique » (2).

Nous ajouterons, nous : la base aussi de toute exécution musicale grégorienne, et une condition essentielle de la liaison des membres et des périodes.

898. — N'est-ce pas d'ailleurs la nature elle-même, qui dans toute musique prescrit ces nuances dynamiques?

Le *recto tono* dynamique — qu'on nous permette cette expression — n'est pas plus naturel ni plus esthétique que le *recto tono* mélodique; et lorsque celui-ci existe, il est nécessaire de le rythmer, *de le nuancer par une gamme d'intensité*, qui en voile la monotonie. Il ne s'agit point ici, en effet, de ces nuances expressives que l'exécutant est libre d'admettre ou de négliger; non, il s'agit d'une chose aussi essentielle *dans l'ordre dynamique* que la progression ascendante ou la régression descendante dans l'ordre mélodique. Que cette gamme dynamique vienne à manquer, non seulement la phrase reste froide et plate, anémique, mais il lui manque l'unité, il lui manque un air de force, de santé et de vie : les différentes parties sont mal attachées, mal ajustées, les membres languissants manquent de fermeté; et, dans son ensemble, la mélodie ressemble à ces personnes malingres, sans couleur, qui n'ont pas assez de sang et de vigueur pour soulever leurs membres étiolés.

(1) *Théorie du rythme dans la composition moderne*, p. 76.
(2) *Op. cit.*, p. 80.

L'union de l'ordre mélodique et de l'ordre dynamique dans la progression ou la décroissance est donc une *loi naturelle*, une *loi essentielle* à toute parole, à toute mélodie.

899. — Nous avons vu plus haut, p. 307, que l'enchaînement des mots dans chaque incise ou membre se fait par la subordination des ictus ou des accents toniques à un *accent principal* du membre; de même la liaison des membres entre eux se fait par la subordination de tous les accents des membres, y compris l'accent principal, à un *accent général* qui commande tous les accents de la période.

900. — PLACE DE L'ACCENT GÉNÉRAL. — En musique moderne, la place de cet accent général n'est pas facile à fixer, et les meilleurs rythmiciens sont souvent embarrassés. M. Combarieu estime qu'elle ne saurait être déterminée que par le goût (1).

Bien que cette hésitation ne soit pas rare aussi dans la musique grégorienne, et que le goût ait son rôle dans de nombreuses circonstances, le problème y est plus simple, grâce à la marche naturelle de la mélodie; et il est déjà, semble-t-il, résolu par le principe posé dans les pages précédentes.

Dans le *nombre oratoire*, la place de ces accents souvent est libre; elle peut varier au gré de l'orateur, parce qu'il a le choix de sa mélodie et de toutes ses inflexions de voix; il peut donc, en suivant son goût, ses impressions, en calculant le but qu'il veut atteindre, mettre en lumière tel mot, telle proposition qu'il lui plaira.

Dans le *chant grégorien*, l'exécutant n'a pas la même liberté; le flux et le reflux de la mélodie lui indiquent la place normale, naturelle des accents, en sorte que, s'il se laisse guider par elle, il fera ces accents comme spontanément.

901. — On peut établir comme règle générale :

1° que, *dans chaque membre*, l'accent *principal* correspond au *temps composé* arsique le plus élevé dans l'échelle des sons, surtout lorsque ce temps composé contient un accent tonique; et même, dans ce dernier cas, il n'y a pas d'hésitation;

(1) *Op. cit.*, p. 48.

2° que, *dans chaque phrase*, l'accent *général* est également celui du *temps composé* le plus aigu de toute la phrase, appuyé sur un accent tonique.

902. — Voici un exemple où ces règles trouvent leur exacte application. Bien que nous en soyons actuellement aux périodes de deux membres seulement, nous choisissons à dessein une antienne plus longue, pour bien montrer la hiérarchie des accents :

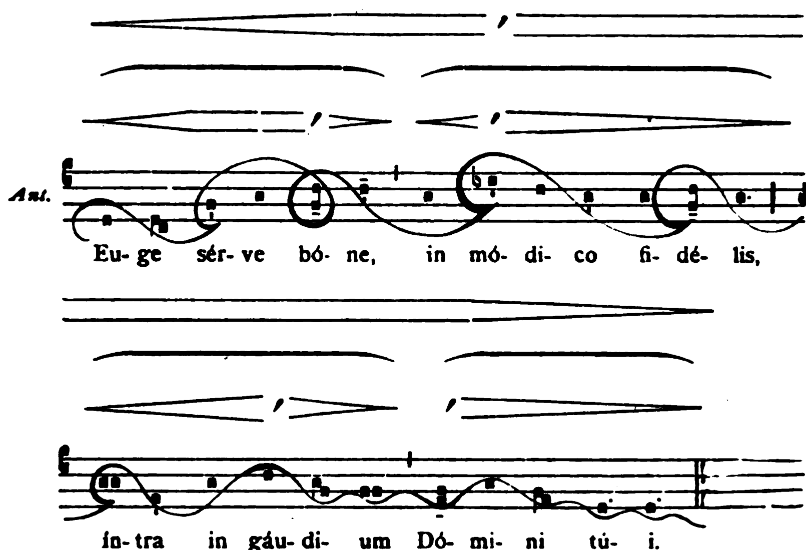


Fig. 514.

Dans le 1er membre, l'accent *principal* sera sur le *podatus* de *bóne ;*
dans le 2e membre, sur le groupe *módi ;*
dans le 3e membre, sur la syllabe *gáu ;*
enfin dans le 4e membre, sur le groupe *Dómi ;*

Quant à l'*accent général* de toute la phrase, il prend place au 2e membre, sur le groupe *módi*, qui est le temps composé le plus aigu, soutenu par un accent tonique. Le mouvement dynamique général, qui embrasse toute la période, devra donc croître depuis le début de l'antienne jusqu'au *si* ♭, point culminant tant mélodique que dynamique de toute la phrase, puis décroître graduellement en suivant les ondulations mélodiques jusqu'à l'expiration de la période.

903. — Il ne faut pas confondre l'*accent principal* d'un membre avec l'ictus rythmique.

Rappelons que le terme d'*ictus rythmique* s'applique aux seuls *touchements* du rythme, c'est-à-dire au premier temps d'un temps composé, temps qui tombe toujours après la barre en musique moderne :

Or, l'accent principal d'un membre peut coïncider ou ne pas coïncider avec un ictus rythmique.

Nous avons des exemples de coïncidence dans les trois accents principaux des membres 1, 2 et 4 de l'antienne précédente. Au contraire, au 3[e] membre, il y a séparation de l'accent principal et du touchement rythmique.

904. — Voici un exemple où, dès le début, apparaît très nette cette séparation de l'accent principal et de l'ictus rythmique :

Protase Apodose

Ant. Déx-te- ra Dó-mi- ni fé- cit vir- tú- tem :

Protase Apodose

déx-te- ra Dó-mi- ni ex- al- tá- vit me.

Fig. 515.

La syllabe *Déx* à l'élan, au levé du rythme, ne porte pas d'ictus rythmique; ce qui ne l'empêche pas de servir d'*accent principal* au premier membre, et même d'*accent général* pour toute la phrase.

Cet exemple nous montre que si la période est tout entière descendante, ou tout entière montante, on doit toujours appliquer les mêmes principes : l'intensité suit, dans son développement, la

progression ou l'abaissement de la mélodie ; les accents principaux des membres, les accents généraux des phrases se placent d'après les règles exposées ci-dessus.

905. — Voici encore trois *périodes descendantes* de deux membres :

Protase Apodose

Ant. Caé- li cae- ló- rum lau- dá- te Dé- um.

Protase Apodose

Ant. Bó- num est con- fi- té- ri Dó- mi- no.

Protase Apodose

Ant. Ad- ju- tó- ri- um nó-strum in nó- mi- ne Dó- mi- ni.

Fig. 516.

Dans l'ant. *Caeli caelórum*, la première note porte l'*accent général*. Il n'est pas nécessaire qu'il soit très fort pour dominer la phrase musicale, contenue, sauf une note, dans l'intervalle d'une tierce. *A cette très grande simplicité mélodique doit correspondre une très grande réserve dans la distribution des diverses intensités :* la décroissance dynamique sera donc à peine marquée ; mais elle devra néanmoins se faire doucement sentir.

Dans la troisième antienne, elle sera plus sensible, puisque l'ambitus de cette mélodie est un peu plus large.

906. — A leur tour, les trois *périodes ascendantes* suivantes seront analysées ainsi :

Lorsque l'apodose est plus élevée que la protase, l'élan mélodique et la progression dynamique se poursuivent jusque dans l'apodose :

Protase Apodose

Ant. In ve- ri- tá- te tú- a ex- áu- di me Dó- mi- ne.

Protase Apodose

Ant. Nos qui ví- vi- mus be- ne- dí- ci- mus Dó- mi- no.

Protase

Ant. Mi- se- ré- re mí- hi Dó- mi- ne,

Apodose

et ex- áu- di o- ra- ti- ó- nem mé- am.

Fig. 517.

907. — Cette distribution de l'intensité dans toute la phrase est très importante, si l'on veut arriver à une exécution intelligente, intelligible et agréable ; en un mot, si l'on veut bien *phraser*.

C'est l'intensité qui, de concert avec la mélodie et le rythme, fait circuler le mouvement et la vie dans tout l'organisme du membre et de la phrase. C'est elle qui, puissant élément de synthèse, unit toutes les parties en leur donnant cette grâce naturelle, ces mouvements liés et ondulants qui conviennent éminemment à la diction souple et aisée de la mélodie grégorienne. C'est à elle, c'est à la suprématie de chaque accent *principal* dans l'intérieur du membre, de chaque accent *général* dans la phrase, qu'il faut attribuer pour une grande part la cohésion, l'unité des multiples éléments, syllabes, mots, membres, phrases, qui composent une mélodie. Supprimez cette variété des accents, aussitôt la vie et l'unité disparaissent pour faire place à la mort et à la dislocation : il n'y a plus ni membres ni phrases, ou si l'on distingue encore ces divisions, elles ne sont plus que des tronçons inanimés. En vain les rythmes enchaînent-ils les mots aux mots, en vain la mélodie déroule-t-elle à travers les membres ses courbes les plus belles, ce n'est pas assez; il faut encore, pour arriver à la vie chaude, vibrante, cette gamme d'intensité, qui s'étend et pénètre dans toutes les parties de la phrase, qui les embrasse, les enveloppe et les lie dans une parfaite unité.

908. — Chose étrange! quelques-uns, au nom de la nature, ou encore au nom de je ne sais quel hiératisme idéal, ont voulu bannir *cet élément essentiel* de toute mélodie, comme de tout discours. Ils ont voulu introduire ces théories dans la pratique. Qu'arrive-t-il? Tous les accents se succèdent avec une égale force, avec une régularité lourde et froide; on dirait un métronome battant mécaniquement non plus les temps, mais les mots et les mesures. C'est le martellement transporté des notes aux accents. La vie, le naturel et la beauté sont totalement absents d'une telle exécution; l'intelligence du texte elle-même n'est pas sans en souffrir..

D'autres, plus habiles, évitent ces graves défauts : ils lient les mots, mais leur effort principal consiste, sous prétexte d'éviter l'expression passionnée ou recherchée, à maintenir dans le courant mélodique quel qu'il soit une ligne froide et uniforme d'intensité invariable. Ils prétendent imiter la nature; ils se trompent : en cherchant à être simples et naturels, ils manquent leur but, ils

tombent dans le genre précieux, dans une afféterie naïve et maniérée, pire que toutes les exagérations auxquelles peut donner lieu la loi dynamique que nous expliquons.

909. — Il faut bien se garder en effet, dans la pratique, de la *moindre exagération :* la douceur, la suavité, le calme inaltérable de la mélodie grégorienne demandent que ces progressions et ces détentes dynamiques soient conduites avec mesure, discrétion, délicatesse. Ici, comme dans tout art, il faut arriver juste. Point de *crescendos* rapides et éclatants, point de *diminuendos* subits, jamais une recherche quelconque d'effet, jamais surtout de contrastes proprement dits : des nuances, rien que des nuances, et toutes doivent se lier, se fondre l'une dans l'autre comme les couleurs de l'arc-en-ciel. Quand les modifications dynamiques sont arrivées à lier les mots et les membres, à *phraser*, l'effet est obtenu, il n'y a rien à chercher au-delà.

B) Périodes de trois membres.

910. — A ces périodes s'appliquent exactement les principes d'analyse mélodique et dynamique que nous venons d'exposer.

Le premier membre est naturellement toujours protase, le troisième toujours apodose; il ne peut y avoir de difficulté que pour le second : doit-il être considéré comme protase ou comme apodose?

Essayons de répondre à cette question.

911. — M. Combarieu (1) signale sur ce point une différence importante entre la période oratoire et la période musicale : « Dans la période oratoire, dit-il, l'apodose peut comprendre un nombre indéterminé de kôla; dans la période musicale, elle n'en a jamais qu'un seul ».

Et plus loin, traitant de la période musicale : « Il y a des périodes de trois kôla ou d'un plus grand nombre, appelées hypermétriques. Entre la protasis et l'apodosis, elles contiennent une phrase intermédiaire, rarement plusieurs; mais cette phrase intermédiaire a toujours la signification rythmique d'une seconde protasis, jamais celle d'une conclusion ».

(1) *Op. cit.*, p. 76.

La période de trois membres serait donc ainsi composée, d'après M. Combarieu :

I. Protasis | II. Protasis | Apodosis.

Puis il continue : « La période composée de quatre kôla, par exemple, doit donc être comprise de la façon suivante :

I. Protasis | II. Protasis | III. Protasis | Apodosis.

» Au point de vue de l'accentuation une telle période est soumise à une règle qui est appliquée dans le langage oratoire : dans une suite de mots pleins de sens, également forts, qui marquent soit une reprise de la même idée, soit une opposition, les accents suivent une progression d'énergie toujours croissante.

» Ainsi dans cette phrase de Bossuet : " *Une grande reine,* | *fille, femme, mère de rois si puissants* | *et souveraine de trois royaumes...* " De même, dans la période musicale de plusieurs membres, le *crescendo* de la première protase s'accentue dans les suivantes, jusqu'au kôlon final ».

912. — Ces divisions sont-elles applicables à la musique grégorienne?

Oui, toutes les fois que la marche mélodique est ascendante jusqu'au dernier kôlon exclusivement, et ce cas se présente souvent dans nos mélodies; non, quand elle est descendante dès le second membre.

Aussi, nous n'oserions pas dire que dans la période grégorienne l'apodose ne peut avoir qu'un seul membre. Nous serions porté à rattacher la période musicale grégorienne à la période oratoire sur laquelle elle est calquée, et où l'apodose peut comprendre un nombre de membres indéterminé.

En règle générale, nous attribuerions à la *protase* tout ce qui est début, élan, gradation mélodique et dynamique, car la protase est, pour ainsi dire, la grande arsis de la phrase; et nous donnerions à l'*apodose* tout ce qui est déclin, détente, tout ce qui annonce, prépare, amène le repos et la conclusion, car l'apodose peut être considérée comme la grande thésis de la phrase.

Quelques exemples montreront l'application de cette règle générale.

913. — Si le second membre est en gradation mélodique et partant dynamique sur le premier, il reste à la protase et contient l'accent général. C'est tout-à-fait la période musicale telle que la comprend M. Combarieu :

Protase — Apodose
1. Protase — 2. Protase

Ant. Haec est vírgo sá-pi- ens quam Dó-mi-nus vi-gi-lántem in-vé-nit.

Protase — Apodose
1. Protase — 2. Protase

Ant. In týmpa-no et chó-ro, in chórdis et órga-no laudá-te Dé- um.

Protase — Apodose
1. Protase — 2. Protase

Ant. Tamquam spónsus Dó-mi-nus pro-cé-dens de thá- lamo sú- o.

Protase — Apodose
1. Protase — 2. Protase

Ant. Suscé-pimus Dé- us mi-se-ri-córdi- am tú- am in mé-di- o témpli tú- i.

Fig. 518.

914. — Si le deuxième membre est moins élevé que le premier, on peut le considérer comme une annonce, un commencement de la conclusion. C'est une première apodose, et l'accent général se trouve à l'intérieur de la protase :

Fig. 519.

915. — Dans l'exemple suivant, la première apodose est indécise ; on pourrait peut-être la considérer comme deuxième protase :

Fig. 520.

Peu importe, après tout, que le membre central soit nommé protase ou apodose; ce qui est décisif pour la liaison des membres et l'unité de la phrase, ce sont les progressions dynamiques indiquées par les *crescendos* et les *decrescendos* au-dessus des portées.

C) Périodes de quatre membres.

916. — Le principe est toujours le même :

à la *protase*, tout ce qui est élan, montée, effort dans la mélodie : le premier membre toujours, le second et même le troisième selon les cas;

à l'*apodose*, au contraire, tout ce qui est déclin, détente, affaiblissement : le dernier membre toujours, et, en remontant, le deuxième et même le troisième suivant les circonstances.

917. — *1er cas.* — Si la progression mélodique et dynamique se fait sentir dans les deux premiers membres, et que l'accent général se trouve dans le deuxième, tous deux seront considérés comme protases, lors même que la détente commencerait à se faire sentir vers le milieu du second membre, comme dans les exemples suivants :

Protase

1. Protase 2. Protase

Ant. Qui vult ve- ní- re post me, ábne- get se-met- í-psum,

Apodose

1. Apodose 2. Apodose

et tól- lat crú- cem sú- am, et sequá- tur me.

Fig. 521.

918. — *2e cas.* — Mais souvent il arrive que l'élan mélodique n'est point épuisé au deuxième membre, et qu'il se poursuit progressivement jusque dans le troisième, où se trouve l'accent général, qui, de ce sommet, domine les deux versants de la mélodie :

Fig. 522.

(1) Nous abandonnons, pour ce quatrième membre, la version vaticane pour nous en tenir à celle de Hartker, traduite souvent dans des mss. sur lignes. Cf. ci-dessus, ch. VIII, p. 365.

Les trois premiers membres appartiennent alors à l'élan, à l'arsis, à la protase de la phrase; le dernier au repos, à la thésis, à l'apodose ou conclusion.

On reconnaîtra ici la forme périodique oratoire et musicale dont parlait M. Combarieu, dans laquelle les accents suivent une progression d'énergie toujours croissante. Il suffit de lire le texte pour sentir les appels de plus en plus pressants à Jérusalem : *Elevàre... consúrge... sólve...;* ce que la cantilène a fort bien rendu par une progression mélodique et dynamique qui ne s'arrête qu'après le troisième et le plus puissant de ces appels.

Après *Jerúsalem* il ne faudrait qu'un quart de barre. Mais les deux-points du texte!... — Qu'importe? le compositeur ne s'en est pas préoccupé; il a eu raison. Il s'est laissé entraîner par les paroles, et, d'un seul jet mélodique, il est arrivé au sommet de sa cantilène. Faisons comme lui; exécutons comme il a senti, comme il a compris, et non comme le typographe a ponctué. La mélodie n'est pas l'esclave du texte, encore moins de l'imprimeur!

919. — Autre exemple du même genre :

Protase

1. Protase 2. Protase 3. Protase

Ant. Vé-ni spónsa Chrí-sti, ácci-pe co-ró-nam, quam ti-bi Dómi-nus

Apodose

praepa-rá-vit in ae-tér-num.

Fig. 523.

920. — Cette disposition du *crescendo* se développant dans les trois premiers membres est applicable à un grand nombre d'antiennes.

921. — *3e cas.* — Toutefois la mélodie jouit d'une telle liberté dans sa marche, que sa conformation laisse place, dans certains cas, à plusieurs interprétations également bonnes; lorsque, par exemple, au deuxième membre se trouve une cadence bien marquée qui peut être regardée comme une interruption, une fin provisoire dans le dessin mélodique. Ainsi :

Protase
Protase Apodose
Ant. Ví- de Dó- mi- ne af- fli- cti- ó- nem mé- am,
Apodose
Protase Apodose
quó- ni- am e- ré- ctus est in- i- mí- cus mé- us.

Fig. 524.

Les deux premiers membres sont assimilés à une petite phrase composée de deux membres ou incises, dont le premier peut être considéré comme protase, le second comme apodose; même division pour les deux derniers membres. La marche dynamique est indiquée par les soufflets. L'accent général est au troisième membre, sur la syllabe *ré* de *eréctus*.

Une autre analyse est possible. Si nous considérons en eux-mêmes, indépendamment de la suite, les deux premiers membres, nous reconnaîtrons que l'accent mélodique est nul. La cantilène consiste dans une ondulation plus rythmique que mélodique sur la tierce *fa-la*; elle ne se décide à monter qu'au troisième membre. Or, cette progression peut être préparée par un léger *crescendo* sur le second membre, et nous revenons ainsi à la règle générale :

Protase

1. Protase 2. Protase 3. Protase

Ant.

Ví-de Dó-mi-ne affli-cti- ó-nem mé- am, quó-ni- am e-ré-ctus est

Apodose

in- i-mí-cus mé- us.

Fig. 525.

922. — Il peut arriver encore que les accents principaux des deuxième et troisième membres se trouvent sur le même degré de l'échelle. Lequel alors sera l'accent général de la phrase?

Le choix est laissé au goût de l'exécutant, si la notation n'indique rien :

Protase Apodose

1. Protase 2. Protase 3. Protase

A)

Protase Apodose

1. Protase 2. Protase 1. Apodose 2. Apodose

B)

Ant.

Cantá te Dó-mino cánti-cum nó-vum : laus é- jus ab extrémis térrae.

Fig. 526.

Si le *crescendo* se poursuit jusqu'au troisième membre, *A*), l'accent général sera sur *laus*, et les trois premiers membres seront des protases.

Si le *crescendo* s'arrête au second membre, *B)*, l'accent général s'appuiera sur *Cán* de *Cánticum*, et la phrase se divisera en deux protases et deux apodoses.

Pour cette antienne, nous préférons *B)*, parce que le troisième membre n'est que la répétition du deuxième.

923. — De même, la très belle antienne suivante *Sálva nos* se prête à une double interprétation analogue; ici encore nous préférons la suivante :

Protase

1. Protase 2. Protase

Ant.

Sálva nos, Dómi-ne, vi-gi-lántes, custó-di nos dormi-én-tes :

Protase Apodose

3. Protase

ut vi-gi-lémus cum Chrí-sto, et requi- es-cá-mus in pá-ce.

Fig. 527.

Le deuxième et le troisième membres sont une répétition presque exacte de la même mélodie; on peut donc choisir, comme *accent général* de toute l'antienne, l'un ou l'autre des accents principaux de ces deux membres. Le maître de chapelle en décidera lui-même.

S'il place l'*accent général* au deuxième sur *nos*, il devra réserver pour cette syllabe *nos* le maximum d'intensité, et considérer comme *apodoses* le troisième et le quatrième membres, qui s'éteindront lentement à la faveur d'un long *decrescendo*.

Si, au contraire, il reporte l'accent général sur le mot *vigilémus* du troisième membre, le *crescendo* et l'*accelerando* commencés dès

le début de l'antienne se poursuivront dans un fervent élan jusqu'à ce mot; les trois premiers membres seront des *protases*, le dernier seul servira d'*apodose*. Là, à l'entrée de ce dernier membre, la cantilène modifie son allure : elle s'apaise, retombe, et, bercée sur les dernières ondes rythmiques et mélodiques, doucement elle s'endort, si nous pouvons ainsi parler, dans la paix, *et requiescámus in pace*.

924. — *4e cas.* — Certaines antiennes de quatre membres se divisent en deux parties rythmiques et mélodiques très distinctes, dont les mouvements montants et descendants sont des plus variés. Ces antiennes n'ont pas besoin d'accent général; les deux parties se tiennent par les liens de la répétition ou de l'imitation mélodique et de la proportion rythmique :

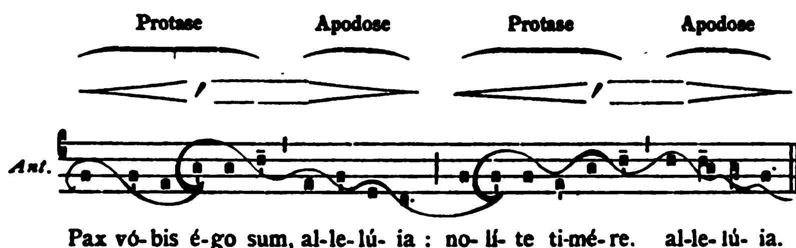


Fig. 528.

§ 2. — Lien de proportion numérique entre les membres.

925. — Le troisième lien dans la construction de la période oratoire et musicale consiste dans la *proportion numérique* des membres entre eux.

Il ne suffit pas, en effet, de diviser une période en incises et en membres ; il faut encore, pour charmer l'oreille, pour constituer la période dans son unité, que ces divisions soient proportionnées entre elles, et en rapports harmonieux avec la phrase entière.

Ce sont ces proportions harmonieuses et larges des membres que l'oreille saisit avec le plus de facilité, et qui se présentent à l'intelligence avec le plus de netteté.

926. — M. Gevaert (1) dit que « le chant latin des psaumes et des antiennes possède pour *unique élément* de rythme la périodicité des repos de la voix, en d'autres termes, une symétrie approximative dans la longueur des diverses sections de la mélodie ».

Cela n'est pas exact, nous le savons déjà, puisque nous avons vu la proportion sous toutes ses formes, égale, double, triple, etc., pénétrer au centre des membres, des incises, des mots, pour les soumettre à ses lois. La vérité, c'est que la proportion juste, harmonieuse, entre les divers membres de la mélodie est la *loi principale du nombre musical grégorien*, comme elle est la *loi capitale du nombre oratoire ;* ce qui n'exclut nullement une harmonieuse proportion entre les parties plus petites à l'intérieur des membres,

(1) *Mélopée antique*, p. 133.

telles que notes, temps composés. Le nombre oratoire cicéronien, avec toute sa liberté de composition, a pour base les pieds métriques. Le nombre grégorien, sans perdre sa liberté d'allure, peut bien s'appuyer sur les rythmes binaires et ternaires.

927. — La proportion qui convient à la période grégorienne n'est point cette proportion artificielle de la versification métrique ou tonique, ou de la musique moderne, mais la proportion libre, naturelle, si bien décrite par Cicéron pour le nombre oratoire, et par Guy d'Arezzo pour le nombre musical.

« Ce nombre, dit Cicéron, repose sur une mesure déterminée, non par des règles fixes, mais par le sentiment intime dont l'oreille est l'organe. Celle-ci contient naturellement en elle-même la mesure des sons : elle juge de ce qui est trop long ou trop court. Pour ne point tromper son attente, chaque division doit être contenue dans certaines limites. Se tenir en deçà ou aller au delà, c'est blesser l'oreille, en la frustrant du plaisir auquel elle a droit (1) ».

928. — Tout cela s'applique exactement au *nombre musical*, ainsi qu'on peut le voir au chapitre XV du *Micrologue* de Guy. M. Gontier et Dom J. Pothier ont donné de ce chapitre un commentaire très attaqué, jamais réfuté. Nous nous bornerons ici à résumer brièvement la doctrine de ces deux auteurs.

929. — « Guy nous a déjà parlé des divisions du chant : syllabes musicales, neumes ou distinctions. Il fait remarquer que ces divisions, surtout les distinctions et les neumes, dont l'heureuse variété n'empêche pas la régularité, doivent, pour plaire au goût et à la raison, avoir entre elles un rapport de similitude. *Rationabilis discretio est si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas ut tamen neuma neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant* (2). »

(1) « Aures enim vel animus aurium nuncio naturalem quamdam in se continent omnium mensionem. Itaque et longiora et breviora judicat, et perfecta ac moderata semper exspectat : mutila sentit quaedam et quasi decurtata : quibus tamquam delicto fraudetur, offenditur : productiora alia et quasi immoderatius excurrentia quae magis etiam aspernantur aures ». CICÉRON, *Or.* LIII. — La traduction large que nous donnons est de DOM J. POTHIER, *Les Mélod. grég.*, p. 179.

(2) DOM J. POTHIER, *op. cit.*, p. 181.

930. — En quoi consiste cette similitude?

Elle repose sur quatre sortes de relations :

1) celle du nombre des sons } ordre quantitatif
2) celle des pauses }

3) celle des intervalles } ordre mélodique.
4) celle des cadences }

Nous avons parlé précédemment des pauses et de leur proportion : il reste à parler ici du *nombre des sons*.

931. — Avec Guy et ses commentateurs, il faut distinguer deux sortes de chants :

les chants *quasi métriques (metrici, procurati)*,

les chants *quasi prosaïques (prosaici)*.

A) Chants quasi métriques

932. — « Quand les divisions sont semblables [ou à peu près]... surtout sous le rapport de la longueur des membres et sous celui des pauses qui servent à les distinguer, on obtient des chants qui peuvent être appelés métriques *par analogie*. « *Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus ut quasi versus pedibus scandere videamur* ». Les membres ou les distinctions qui partagent le chant ne sont pas des vers, mais imitent les vers : *quasi versus;* nous ne les scandons point, il semble seulement que nous les scandions, *scandere videamur* » (1).

Cantus procurati, dit de son côté Aribon, *quos metricos dicere possumus*, qui ne sont pas métriques, mais que nous pouvons comparer aux vers et appeler métriques, car dans ces chants on peut en quelque sorte mesurer les distinctions, *quae omnes pene sunt commensurabiles*.

Et de ces chants quasi métriques, il donne comme exemples le Répons : *Ecce nunc tempus*, et l'antienne : *Non vos relinquam orphanos*.

(1) *Mélod. Grég.* p. 186.

Voici cette dernière avec ses trois membres à peu près égaux :

	Syllabes	Notes	Temps
Ant. Non vos re- línquam órpha- nos, al- le- lú- ia :	12	21	22
Vá- do. et vé- ni- o ad vos, al- le- lú- ia :	12	22	23
et gau- dé- bit cor vé-strum, al- le- lú- ia.	11	18	20

Fig. 529.

Et pour bien montrer qu'il y a *analogie* seulement ou *similitude*, et que la proportion entre les membres appartient au genre rythmique libre, Aribon emprunte une comparaison au *nombre oratoire :* « Cette proportion, dit-il, est dans le chant ce qu'est dans le discours la figure nommée *compar* chez les rhéteurs, qui consiste en ce que les membres ont un nombre *à peu près égal* de syllabes. « *Talis consideratio similis est rhetorico colori qui* compar (1) *dicitur, qui constat fere ex pari numero syllabarum* » (2).

933. — Le texte liturgique se prêtait souvent à cette harmonieuse symétrie. M. Gontier fait remarquer avec raison (3) que l'on modifiait les textes des Livres Saints pour leur donner cette proportion métrique. Cette intention est évidente dans un grand nombre d'antiennes. M. Gontier en cite quelques exemples :

I. Sacérdos et póntifex	7 syll.	III. O Crux benedícta,	6 syll.
et virtútum ópifex,	7 »	quae sola fuísti digna,	8 »
Pastor bone in pópulo,	8 »	portáre regem caelórum,	8 »
ora pro nobis Dóminum.	8 »	et Dóminum, allelúia.	8 »
II. Ego sum pastor bonus	7 syll.	IV. Ancílla dicit Petro :	7 syll.
qui pasco oves meas,	7 »	Vere tu ex illis es,	7 »
et pro óvibus meis	7 »	nam et loquéla tua	7 »
pono ánimam meam.	7 »	maniféstum te facit.	7 »
		etc.	

(1) CIC. *ad Herenn.* lib. IV, 20.
(2) GERBERT, *Scriptores*, II, 227.
(3) *Méthode raisonnée de plain-chant*, p. 108.

Avec des textes aussi réguliers, aussi soignés, *procurati (accurati)*, il est facile d'obtenir dans la mélodie une proportion quasi métrique et harmonieuse.

Plût à Dieu que les offices de nos Propres modernes fussent ainsi composés; ils ne mettraient pas à la torture les pauvres compositeurs chargés d'y adapter des cantilènes!

934. — Il n'est pas du reste nécessaire que les textes soient aussi réguliers que ceux que nous venons de voir. Aribon cite comme exemple de chant *métrique* ce Répons que nous serions bien tentés de prendre pour un chant *prosaïque* :

1re	Distinction.	Ecce nunc tempus acceptábile,
2e	»	ecce nunc dies salútis :
3e	»	commendémus nosmetípsos
4e	»	in multa patiéntia,
5e	»	in jejúniis multis,
6e	»	per arma justítiae
7e	»	virtútis Dei.

935. — Dom Pothier, de son côté, présente un certain nombre d'antiennes, appelées métriques, « qui toutes se divisent en quatre neumes ou membres d'une longueur proportionnelle, à la façon d'une strophe de quatre vers » (1). Cette coupe d'antiennes, ainsi que le fait remarquer M. Gevaert (2), rappelle le distique élégiaque :

	Syllabes	Temps
Ant. Eu-ge sér-ve bó-ne,	6	8
in mó-di-co fi-dé-lis,	7	9
In-tra in gáu-di-um	6	9
Dó-mi-ni tú-i.	5	9

(1) *Mél. grég.*, p. 186.
(2) *Mélopée antique*, p. 136.

	Syllabes	Temps
Ant. E- li- sa- beth Za-cha- ri- æ	8	9
má-gnum vi- rum gé- nu- it,	7	9
Jo- án-nem Ba- pti- stam	6	8
Prae- cur- só- rem Dó- mi- ni.	7	8

Fig. 530.

Tels sont les chants métriques.

B) Chants quasi prosaïques.

936. — Guy fait remarquer que tous les chants ne sont pas aussi soignés; il y a, dit-il, des chants *quasi prosaïques, qui haec minus observant :* qui, sans oublier les lois de la proportion, les observent moins.

Dans ces chants, les distinctions et les membres plus longs ou plus courts se trouvent mélangés un peu au hasard, sans discernement, ce qui n'empêche pas certains de ces chants quasi prosaïques d'être très harmonieux.

Il faut bien le remarquer en effet, la *proportion* est *essentielle* au nombre oratoire comme au nombre musical, mais non la proportion *égale* des membres.

Cicéron, qui pose en principe l'égalité des membres (1), admet cependant très bien la variété. Ainsi, quand il parle des incises : « Rien ne porte coup avec plus de force et plus de sûreté que ces incises de deux ou trois mots, quelquefois d'un seul, flanquées de

(1) *Ad Herenn.* IV, 20.

loin en loin par des périodes nombreuses dont on varie les chutes » (1).

La poésie elle-même offre ce genre de variété ; le poète lyrique mêle volontiers les grands vers aux petits. Le bon La Fontaine a usé mille fois de ce procédé avec une grâce sans égale. Un exemple au hasard :

Ami, reprit le coq, je ne pouvais jamais	12 syllabes
Apprendre une plus douce et meilleure nouvelle	12 »
Que celle	2 »
De cette paix,	4 »
Et ce m'est une double joie	8 »
De la tenir de toi. Je vois deux lévriers	12 »
Qui, je m'assure, sont courriers	8 »
Que pour ce sujet on envoie	8 »

etc.

937. — Bref, il est une inégalité harmonieuse admise par le nombre oratoire et le nombre grégorien ; le compositeur en use volontiers, guidé d'ailleurs par les textes qui lui sont imposés. Ainsi dans les antiennes suivantes :

	Syllabes	Temps
Ant. Dó- mi- ne,	3	4
sál- va nos, per- í- mus;	6	10
ím- pe- ra,	3	4
et fac Dé- us tran-quil- li- tá- tem.	9	15

(1) *Or.* LXVII.

	Syllabes	Temps
Ant. Sí- on	2	4
nó- li ti- mé- re :	5	8
ec- ce Dé- us tú- us	6	8
vé- ni- et, al- le- lú- ia.	7	10

Fig. 531.

938. — Quelquefois le compositeur grégorien, désireux de donner à ses phrases une proportion plus égale, se sert de la musique pour allonger un membre trop court ; ainsi au quatrième membre de cette antienne :

	Syllabes	Temps
Ant. Jam hí- ems tráns- i- it,	6	10
ím- ber áb- i- it et re- cés- sit :	9	11
súr- ge a- mí- ca mé- a,	7	12
et vé- ni.	3	9

Fig. 532.

Au point de vue littéraire, cette antienne est plutôt prosaïque, le nombre des syllabes l'indique; mais au point de vue musical, elle est plutôt métrique : les trois premiers membres ont de dix à douze temps, le dernier n'en a que neuf, mais avec le *ritenuto* qui affecte ce membre, il atteint presque aux dix temps.

939. — La même intention d'allongement et de proportion se trahit dans l'antienne suivante :

	Syllabes	Temps
Ant. Be- ne ó- mni- a fé- cit :	7	12
súr- dos fé- cit au- dí- re,	7	12
et mú- tos ló- qui.	5	11

Fig. 533.

On peut même dire que, dans l'immense majorité des pièces grégoriennes, le compositeur s'efforce de parvenir à la correspondance approximative de longueur entre les membres de phrase.

§ 3. — Lien d'articulation.

940. — Outre ces liens mélodique, dynamique et proportionnel que nous venons d'expliquer, il en existe un autre, que nous ne pouvons passer sous silence, bien qu'il soit moins important; c'est le *lien d'articulation*, ainsi appelé parce que son action se fait sentir *entre les incises et les membres, au point précis de leur jointure.*

Cela se fait de trois manières :

a) par la *mora vocis*,

b) par le *temps* composé,

c) par le *rythme* composé.

A) Jonction de deux membres par la mora vocis.

941. — D'abord, entre chaque membre, la *mora vocis* elle-même sert de liaison, surtout la *mora vocis* sans respiration.

Un exemple :



Fig. 534.

La petite barre après *Dómino* n'indique pas nécessairement, nous le savons, une respiration ; et, ici, la brièveté des deux incises la rend inutile. C'est dans ce cas surtout que la prolongation de la dernière note produit une liaison très intime entre les deux membres.

Voici comment :

942. — Pour bien exécuter cette note prolongée par la *mora vocis*, il faut se rappeler qu'elle remplit deux rôles : elle *termine* un membre, elle *conduit* au suivant : c'est elle qui transmet la vie d'un membre à l'autre : le courant vital de la mélodie et du rythme passe par elle ; elle doit s'en ressentir ; il ne faut donc pas l'exécuter froidement sous le beau prétexte qu'elle n'est qu'une tenue de la voix.

Elle termine un membre et doit, à ce titre, être doucement déposée et procurer le sentiment du repos ; mais à peine s'est-elle posée *qu'elle tend au membre suivant.* Si elle veut y arriver sans secousse, si elle veut donner du lié, du moelleux, à cette transition d'un membre à l'autre, elle doit la préparer en s'adaptant au début du nouveau membre, en prendre, pour ainsi dire, d'avance la couleur, la physionomie.

943. — La fin de la *mora vocis* sera donc en rapport avec la force dynamique, avec la valeur de la première note du début ; elle doit se fondre avec elle, s'adapter à elle.

Si le nouveau membre commence par une note forte, la tenue de la voix se terminera par un léger *crescendo*, comme dans *Cantáte Dómino;* s'il commence par une note faible, la tenue s'y adaptera doucement par un léger et délicat *decrescendo :*
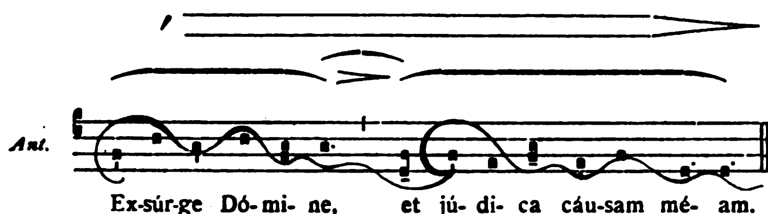


Fig. 535.

944. — Ajoutons que ces nuances d'intensité doivent suivre la *ligne mélodique générale* plus encore que le cas particulier du *mot* qui commence la nouvelle incise. En d'autres termes, si le nouveau membre continue une progression ascendante, alors même que la première syllabe serait atone ou sur une corde inférieure, la *mora vocis* devrait être conduite en léger *crescendo :*
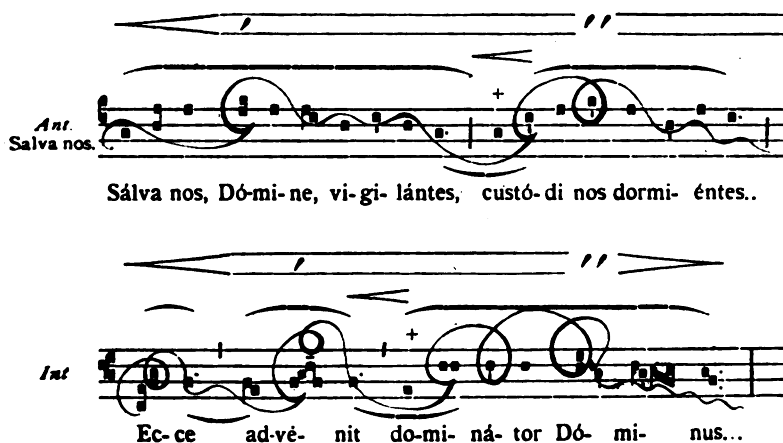


Fig. 536.

Nous ne donnons ici, bien entendu, que des indications générales; il existe souvent, pour le choix de la nuance à faire, beaucoup de liberté. Au maître de chœur de décider dans chaque cas; il nous suffit d'avoir éveillé l'attention sur ce point.

945. — Ces nuances très délicates de *crescendo* et de *decrescendo* peuvent être comparées à l'huile qui atténue les frottements entre les rouages de la machine, ou encore à la synovie, cette huile vivante qui adoucit et favorise le jeu de nos membres : elles lubréfient les extrémités des membres mélodiques et leur permettent de glisser de l'un à l'autre avec naturel et douceur.

946. — Cette règle vaut principalement pour les *morae vocis sine respiratione ;* les membres plus importants ne l'admettent pas aussi facilement, et souvent les deux temps de la *mora* doivent être donnés tout entiers — sauf l'instant de la respiration — à la déposition du membre qui finit. Il en résulte que les nuances indiquées ci-dessus ne sont plus de mise.

La *mora distingue* alors plus qu'elle ne *lie* (dans le premier cas, elle *liait* plus qu'elle ne *distinguait*), bien que, là même, elle soit encore un moyen de liaison, mais moins puissant, moins efficace.

947. — L'antienne *Cantáte* présente précisément les trois manières d'exécuter les *morae vocis :*
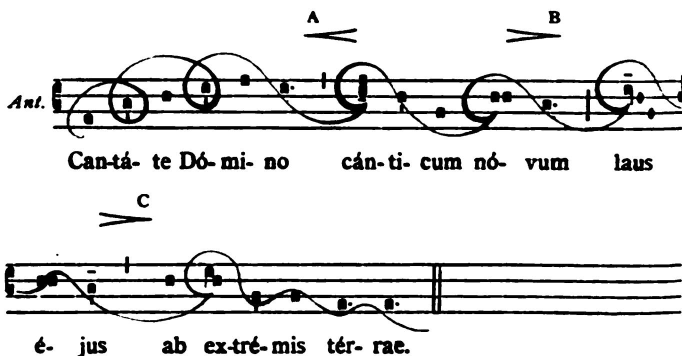


Fig. 537.

A. *Dómino : mora* sans respiration, avec très léger *crescendo* préparant l'accent de *cánticum ;*

B. *Novum :* cadence un peu plus importante avec respiration ; le temps composé binaire sera tout entier faible : respiration sur la valeur du point.

Si l'on voulait chanter cette antienne sans respiration à cet endroit, on pourrait très bien, sur la syllabe *vum* après la thésis, préparer l'accent de *laus* par un léger *crescendo :*

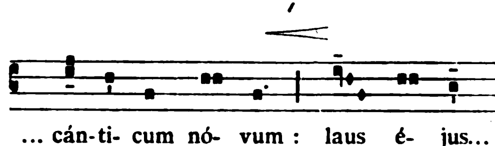


Fig. 538.

C. *Ejus : mora* sans respiration, avec *decrescendo* final, conduisant doucement à la syllabe faible *ab* du membre suivant.

B) Jonction de deux membres par le temps *composé.*

948. — On n'a pas oublié comment les mots, en prose et en poésie, s'enchaînent l'un à l'autre au moyen des temps composés et des rythmes (1). Il se passe quelque chose d'analogue au point de jonction des membres.

Sans doute, les rythmes-membres ne peuvent pas enjamber de l'un à l'autre, puisque le propre des membres est d'être un rythme complet, *en tant que membre;* mais ce qui arrive souvent, c'est que la fin d'un rythme et le commencement du suivant se trouvent réunis *dans le même temps composé,* la fin du premier se terminant sur les premiers temps, et le commencement du second débutant sur le dernier : le temps composé unit donc ici les rythmes et les membres. La chironomie indique parfaitement cette jonction :
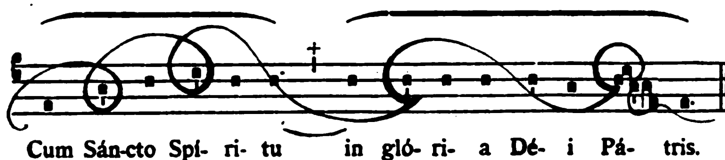


Fig. 539.

A la jonction des deux rythmes *(tu in)*, mouvement ternaire, les deux premiers temps, thétiques, appartiennent au premier rythme; le troisième temps, au levé du rythme élémentaire suivant, appartient au second membre.

Cette liaison de deux membres par le temps composé *doit être recherchée, comme tout ce qui favorise l'unité du grand rythme.*

(1) Cf. ci-dessus, ch. VII, p. 298-306.

949. — Ainsi, lorsqu'aucune raison spéciale, mélodique ou verbale, n'appelle l'ictus sur la première note qui suit la demi-barre ou le quart de barre, il est souvent excellent de placer cette première note au levé du rythme élémentaire et de reporter sur la suivante le touchement rythmique :

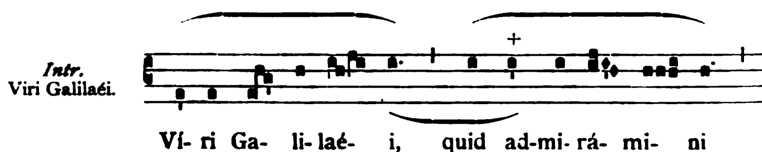


Fig. 540.

Pour ne pas distraire l'attention du *temps composé*, nous n'indiquons pas ici, ni à l'exemple suivant, de chironomie.

950. — Il arrive d'ailleurs très souvent que sur cette seconde syllabe un neume ou, dans le chant syllabique, une finale de mot ou un accent de dactyle réclame impérieusement cet appui rythmique. Alors, il n'y a pas d'hésitation possible, et la règle que nous exposons ici s'observe naturellement :

Ant. Quaérite primum.

Quaé-ri- te pri- mum régnum Dé- i

et haec ómni- a ad-ji- ci- éntur vó-bis al-le-lú- ia.

Ant. Antequam.

An-te-quam con-ve-ní- rent, in-vén-ta est Ma- rí- a

Fig. 541.

C) Jonction de deux membres par le rythme *composé.*

951. — Il n'est pas toujours possible de placer au levé la syllabe initiale d'une nouvelle incise, soit parce qu'elle est affectée d'un neume, soit parce qu'une formule mélodique ou le rythme verbal naturel (accent de dactyle) nécessite un ictus.

Mais, autant que le temps composé, le *rythme composé* est un agent puissant de liaison entre les membres (1). Nous avons eu l'occasion plus haut, p. 500, de parler de la « *soudure rythmique* » produite par « l'union *dans un même rythme* d'une incise finissante et d'une incise commençante », quand la mélodie se prête à cette disposition. De fait, toute thésis dépend de l'arsis qui précède; et dès lors, la thésis qui commence une incise, étant sous la dépendance de la dernière arsis de l'incise précédente, rattache intimement les deux incises l'une à l'autre, et les fond en un seul tout, dans la continuité d'une même ondulation.

952. — Prenons un exemple :

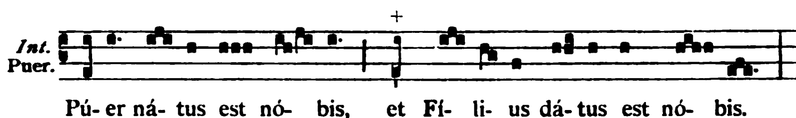


Fig. 542.

L'intonation du second membre, *et Fílius*, reproduit presque note pour note celle du premier, *Puer nátus est.* Il semble donc que le podatus liquescent *sol-ré* de *et* devrait être arsique comme celui de *puer;* et il est certain que cet élan mélodique incontestable de quinte s'accommoderait à merveille de ce traitement. Mais il n'est pas défendu de rémarquer que ce podatus liquescent, s'il est nettement arsique du second membre considéré *isolément*, se trouve aussi à la quinte au-dessous du *ré* précédent. La mélodie, qui évoluait autour de la dominante *ré*, attaque encore sur la même corde l'accent de *Fílius;* le podatus liquescent *et* n'est en somme qu'une simple formule de transition entre les deux incises, et l'ondulation thétique traduit beaucoup mieux cette nuance de phrasé :

(1) Ch. VII, p. 301-306.

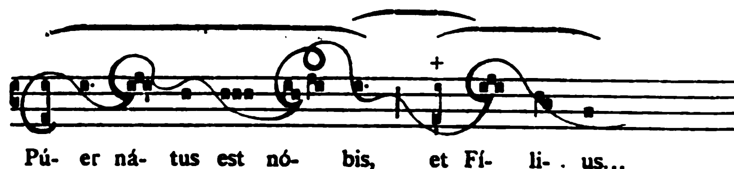


Fig. 543.

Du même coup, les deux incises sont beaucoup plus nouées, et l'unité de la phrase plus évidente.

953. — On pourrait faire les mêmes réflexions pour l'exemple suivant :

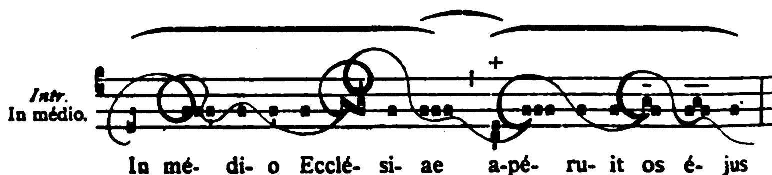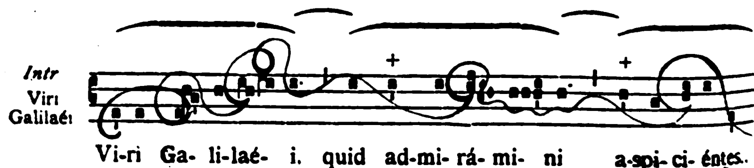


Fig. 544.

Essayez de chanter en arsis, dans les deux exemples précédents, les deux podatus marqués d'une croix, vous aurez l'impression très nette d'un recommencement, alors que la thésis indique le *développement d'un mouvement déjà commencé.*

954. — Il n'est pas nécessaire d'ailleurs que, comme ci-dessus, le début de la nouvelle incise soit une imitation mélodique de l'incise précédente. Il suffit que la ligne mélodique continue à onduler avant de reprendre un nouvel essor.

Voici quelques nouveaux exemples qui montreront mieux notre pensée :
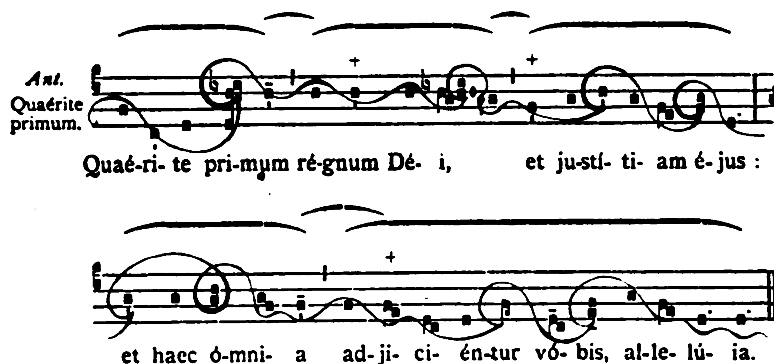
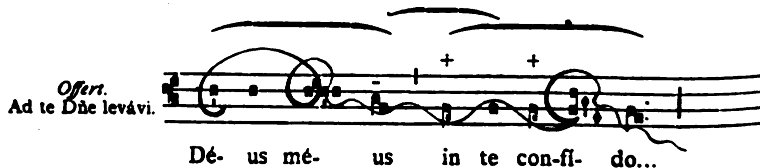






Fig. 545.

955. — On remarquera que, dans les deux derniers exemples, sur les mots *quid* AD*mirámini*, *ré*GNUM et *adjiciéntur*, se réalisent les deux procédés de liaison dont nous venons de parler : l'union à la fois par le *temps* composé et par le *rythme* composé.

956. — Sans doute, ce procédé d'union par le rythme composé n'est pas toujours possible, et, dans bien des cas de ligne mélodique montante ou d'accent tonique sur la première note d'ictus, une arsis s'impose nettement, comme dans l'exemple *Cantáte Dómino* CAN*ticum nóvum* si souvent cité. Il ne faut jamais violenter les textes et vouloir leur faire dire de force ce qu'ils ne disent pas, mais se laisser toujours guider par la ligne musicale.

Nous voulons dire seulement que lorsque la mélodie s'y prête, notamment dans le cas de mélodie descendante ou ondulante et de départ sur une syllabe atone, le procédé que nous suggérons est excellent pour unir étroitement les membres et assurer ainsi l'unité de la phrase, but suprême du rythmicien.

CHAPITRE XII.

CONFIRMATION ET DÉVELOPPEMENT DE QUELQUES PRINCIPES.

957. — Avant de terminer cette longue étude du rythme des mélodies grégoriennes, il est nécessaire de revenir quelque peu sur les principes qui nous ont guidé dans le placement des ictus rythmiques, afin de les établir plus solidement encore, et, par là, de les mettre à l'abri de toute critique raisonnable. Ces développements ont été réservés jusqu'ici pour ne pas interrompre le cours de notre exposé.

Dans tout ce qui précède, la disposition des touchements sur les syllabes a été réglée d'après les lois générales du rythme musical naturel et de la rythmique latine, telle que nous la révèlent les qualités natives et foncières du mot latin. Il nous faut montrer maintenant comment les résultats ainsi obtenus se trouvent d'accord avec les œuvres des théoriciens et des musiciens des meilleurs siècles.

958. — Nos observations porteront sur les points suivants :

a) longueur de la syllabe finale dans les mots latins isolés,

b) liberté de l'accent latin au point de vue rythmique, et séparation possible de l'accent et de l'ictus,

c) musique moderne et accent roman,

d) pensée des auteurs latins sur l'arsis et la thésis,

e) inutilité de la théorie de l'anacrouse, inconnue chez les anciens,

f) nature de l'ictus rythmique chez les anciens.

ARTICLE 1. — LONGUEUR DE LA SYLLABE FINALE DES MOTS LATINS ISOLÉS.

959. — La longueur de la syllabe finale des mots latins isolés, et, par suite, l'attribution à cette syllabe d'un ictus, est déterminée par une raison d'ordre purement rythmique.

Le *mot isolé* est complet par lui-même ; rien ne le précède, rien ne le suit; nulle influence étrangère ne s'exerce sur lui. A lui

seul, il forme un petit être mélodique et rythmique parfait, vivant, une petite incise de deux à huit syllabes qui a nécessairement son élan et son repos, son arsis et sa thésis, vie et essence du rythme. Or une loi de *rythmique naturelle* exige que la note ou syllabe sur laquelle vient se reposer le mouvement rythmique soit prolongée. On peut donc établir en principe que la dernière syllabe des mots isolés, envisagés comme de petites incises, doit être *longue.*

960. — C'est là plus qu'une conjecture; c'est une vérité *de fait*, dont témoigne indiscutablement l'histoire littéraire et musicale des siècles passés. Nous trouvons en effet la réalisation constante de cette loi naturelle de rythmique dans la prose et la poésie antiques comme dans la musique grégorienne et, plus tard, dans la musique polyphonique.

§ 1. — Dans la prose antique.

961. — C'est cette loi que Quintilien mentionne à propos de la disposition des pieds métriques dans la prose soignée, quand il dit : *Est enim quoddam in ipsa divisione verborum tempus latens.* Il y a dans l'intervalle des mots un temps caché (1).

(1) Voici le texte complet : « Illud est, quod supra dixi, multum referre unone verbo sint duo pedes comprehensi, an uterque liber; sic enim fit forte, *criminis causa;* molle, *archipiratae;* mollius si tribrachys praecedat, *facilitates*, *temeritates. Est enim quoddam in ipsa divisione verborum tempus latens*, ut in pentametri medio spondeo *, qui nisi alterius verbi fine, alterius initio constat, versum non efficit. — Mais, comme je l'ai dit plus haut, il y a une grande différence entre deux pieds qui sont contenus dans un seul mot, et deux pieds qui sont d'un mot chacun. Ainsi *criminis causa* tombe avec force, *archipiratae* avec mollesse. Ce sera encore plus mou si le spondée est précédé d'un tribraque comme dans *facilitates*, *temeritates*. *Cela vient de ce qu'il y a dans la division même des mots un intervalle de temps caché*, comme dans le spondée qui partage le pentamètre, * car le vers n'y serait pas si ce spondée ne se formait de la fin d'un mot et du commencement d'un autre ». QUINTILIEN, *Inst. Orat.* IX, 4, 98.

* Sur cette manière de scander le pentamètre, voici ce que dit M. F. PLESSIS dans sa *Métrique grecque et latine*, p. 99-100 : « La scansion dont parle Quintilien partage le vers, d'une manière absurde, en deux dactyles, un spondée et deux anapestes :

Ō pere- | ant sil- | vae de- | fici- ant- | que canes ».

au lieu de Ō pere- | ant sil- | vae || de- fici- | antque ca- | nes.

Ailleurs (1), il appelle ce temps *tempus vacans*, *tempus inane*, « temps caché qui, venant s'ajouter à la syllabe finale, fait de celle-ci une longue », dit Dom Pothier. Sans doute, Quintilien exagère un peu en appliquant à chaque mot à l'intérieur même des incises une loi qui ne se réalise vraiment qu'à la fin de chaque distinction; mais nous ne parlons ici que du mot *isolé*, et celui-ci est dans les conditions voulues pour bénéficier de cet allongement. *Neque enim ignoro in fine pro longa accipi brevem, quod videtur aliquid vacanti tempori ex eo quod insequitur accedere*, dit encore Quintilien.

§ 2. — Dans la poésie antique.

962. — Cette même loi préside aux césures, aux coupes qui fournissent à la voix un point de repos, en même temps qu'elles divisent harmonieusement les vers. L'exemple choisi par Quintilien dans la citation précédente prouve bien que, même dans la prose, il ne s'agissait pas d'autre chose. Or ce repos s'appuyait toujours sur une syllabe longue, fin de mot; et si impérieuse était cette longueur qu'une brève placée à cet endroit s'allongeait aussitôt. Tous les métriciens sont d'accord sur ce point (2).

(1) *Ibid.*, passim.

(2) L. MUELLER : « Une brève pouvait s'allonger plus facilement à la fin qu'au milieu du mot, parce qu'il se produisait là naturellement une légère pause de la voix ». *Métrique grecque et latine*, page 108.

L. HAVET : « Temps marqué tombant sur une finale brève. — Quand un mot de plus d'une syllabe est terminé par une brève, cette finale ne peut recevoir un temps marqué que si on peut la remplacer par une longue sans que le vers devienne faux... Cela revient à dire qu'une brève portant le temps marqué, quand elle terminait un mot et que par conséquent elle était suivie d'un très court silence, faisait plutôt l'effet d'une longue que l'effet d'une vraie brève ». *Métrique grecque et latine*, §§ 277 et 278.

« Brèves finales dans le vers saturnien. — Une brève finale est assimilée à une longue, quand elle porte le temps marqué ». *Ibid.* § 454.

L. LALOY : « Une autre question, qui nous semble assez importante aujourd'hui, est celle des coupes de mots. La fin d'un mot suggère naturellement l'idée d'un léger arrêt de la voix, surtout lorsque ce mot termine lui-même un membre de phrase ». *Aristoxène de Tarente*, pp. 319-320.

F. PLESSIS : « Une finale brève, en latin, peut s'allonger sous la double influence du temps fort (?) qui porte sur elle et de la césure qui la suit » *Métrique grecque et latine*, n° 44.

etc. etc.

1052. — Des preuves de cette liberté, de cet affranchissement, ont été données plus haut pour l'accent latin; il ne sera pas inutile d'en fournir pour *l'accent français*. Cette étude n'appartenant pas directement à notre sujet, nous ne pouvons que la toucher en passant, comme une confirmation du traitement appliqué à l'accent latin et de l'indifférence du touchement au point de vue dynamique.

1053. — Nous ne pouvons prendre d'exemples dans les pièces modernes, car les compositeurs s'en tiennent rigoureusement à la règle : l'accent au « temps fort » !

Il faut remonter aux XVIe et XVIIe siècles, c'est-à-dire à une époque où la théorie de la concordance obligatoire de l'accent et du « temps fort » était encore inconnue, pour trouver ce que nous cherchons.

1054. — On pourrait ici faire les mêmes divisions que nous avons présentées ci-dessus, p. 629, dans la musique polyphonique latine :

A. Phrases où tous les accents français sont au frappé, selon leur tendance naturelle.

B. Phrases où tous les accents français sont au levé.

C. Phrases où les accents sont tantôt au levé, tantôt au frappé.

1055. — Nous préférons nous borner à citer en entier un psaume de Goudimel (1505-1572), qui correspond à la section C ci-dessus; nous ne donnons que le schéma rythmique :

PSAUME LX.

Deus, repulisti nos (1).

Superius O Dieu qui nous as de-

Contra O Dieu qui nous as

Tenor O Dieu qui nous as de-

Bassus O Dieu qui nous as

(1) HENRI EXPERT, *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française, Claude Goudimel*, XXVI, p. 68. — Les paroles françaises sont de Théodore de Bèze.

966. — Un seul exemple suffira ici :

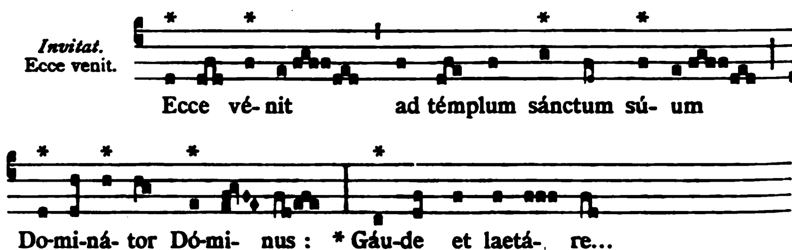


Fig. 546.

967. — Il va de soi, et notre exemple le montre bien, qu'il n'en est pas toujours ainsi; mais le fait est si fréquent qu'il est impossible de n'y pas voir une preuve de la lourdeur et de la longueur naturelle de la syllabe finale.

968. — Nos musiciens modernes suivent, il est vrai, une voie tout opposée; ils donnent les temps longs aux syllabes accentuées, et attribuent la brièveté aux finales. Ainsi on trouve les rythmes suivants :

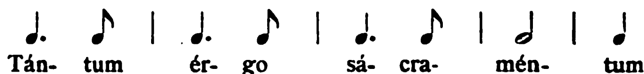


Fig. 547.

Déjà aux XVIIe et XVIIIe siècles, les réformateurs du chant grégorien accumulaient les groupes neumatiques sur les syllabes accentuées.

969. — Grave erreur dans l'un et l'autre genre de musique. « De ce que la voix se tient plus longtemps sur une syllabe ou lui donne plus de notes, il ne s'ensuit pas que cette syllabe soit mieux accentuée », dit très justement Dom J. Pothier (1). Au contraire; car, dans son essence, l'accent est non seulement une élévation, un mouvement bref, énergique, mais un principe de cohésion qui réunit en un seul tout les divers éléments ou syllabes qui composent un mot. De ces deux notions incontestables, brièveté et force de cohésion, il ressort clairement que plus on accorde de notes à la syllabe aiguë, plus on est exposé à porter atteinte au caractère et à la fonction de l'accent.

(1) *Mélodies grégoriennes*, ch. XII, p. 171.

Tour- ne toi de no-

stre cos- té Tour- ne toi

de no- stre cos- té Tour- ne toi

ne toi de no- stre cos- té, Tour-

tre cos- té

de no- stre cos- té. Tu as no-

de no- stre cos- té. Tu

ne toi de no- stre cos- té.

Tu as no- stre pa-

stre pa- ys se- coux, tu as

as no- stre pa- ys se-

Tu as

ys se- coux, Et

no- stre pa- ys se- coux,

coux, Et cas- sé

no- stre pa- ys se- coux

phrase est complet, parfait. Toutes les fois en effet que se présente le mélisme au cours de cette longue pièce, c'est toujours sur la dernière syllabe de l'incise. Le texte est le maître absolu :

Glóri- a in excélsis Dé- o et in térra pax homí-ni-bus bónae vo-

luntá-tis. Laudámus te... Grá-ti- as tí-bi ágimus propter má-

gnam... Agnus Dé- i, qui tóllis peccá-ta múndi, *etc.*

Fig. 549.

973. — Un autre type de cette antique manière se trouve encore dans les versets de l'office romain :

Di- ri- gá- tur Dó- mi- ne o- rá- ti- o mé- a. *Cadence spondaïque.*
Ex-sul- tá- bunt sáncti in gló- ri- a. » *dactylique.*

Fig. 550.

ou encore

Di- ri-gá- tur Dó-mi-ne o- rá- ti- o mé- a. *Cadence spondaïque.*
Exsul-tá- bunt sáncti in gló- ri- a. » *dactylique.*

Fig. 551.

974. — Ce procédé de composition n'est d'ailleurs pas réservé exclusivement aux récitatifs ; on le rencontre aussi, quoique plus rarement, dans le répertoire antiphonique, témoin ce type d'antienne du 1er mode :

Ant.
Quaé- ri- te pri- mum ré-gnum Dé- i
An-te dí- em fé- stum Pá-schae } *Cadence spondaïque.*
Adsti- té- runt jú- sti ante Dómi- num » *dactylique.*

Fig. 552.

ARTICLE 2. — SÉPARATION POSSIBLE DE L'ACCENT TONIQUE ET DE L'ICTUS.

L'ACCENT AU LEVÉ.

975. — Une conséquence naturelle de la longueur de la dernière syllabe est la séparation éventuelle de l'accent tonique et de l'ictus rythmique, spécialement dans les mots paroxytons. C'est-à-dire que l'accent latin se trouve alors à l'arsis, à l'élan du rythme.

Nous nous sommes longuement étendu sur ce point, en exposant au ch. VI le rythme du mot latin isolé. Il nous reste à montrer que nous n'innovons rien, et que nous restons dans la pure tradition de Dom Pothier et des polyphonistes.

§ 1. — Doctrine de Dom Joseph Pothier (1).

976. — La théorie rythmique grégorienne de Dom J. Pothier repose en grande partie, c'est une chose bien connue, sur l'observation parfaite de l'accent et sur la prononciation correcte des mots latins.

Or, le savant auteur des *Mélodies grégoriennes* a toujours enseigné, d'abord en termes assez confus, ensuite avec une clarté de plus en plus nette, que la meilleure manière de bien accentuer, de bien faire ressortir l'accent et de le traiter conformément à sa nature est de le placer à l'élan, à l'arsis du mouvement rythmique, c'est-à-dire, en langage moderne, au *levé* de la petite mesure ou temps composé. Bien loin de sacrifier l'accent, on lui donne ainsi, d'après Dom J. Pothier, sa vraie place, et, du coup, on conserve au mot son unité parfaite et son rythme naturel.

A) Transcription par Dom Pothier de motets latins en notation musicale moderne.

977. — Afin qu'aucun doute sur sa pensée ne soit possible, le docte Abbé a condescendu, malgré ses répugnances légitimes pour la notation musicale moderne, à transcrire avec croches, noires et barres de mesures quelques pièces de chant.

Comment place-t-il les accents toniques? Voici.

(1) Les pages qui suivent sont extraites en partie de la *Paléogr. mus.*, t. VII, pages 128-143.

1° HYMNE *Sancta Maria.*

Fig. 553.

978. — On le voit, toutes les barres sont précédées d'un accent tonique. C'est dire que, dans tous ces cas, l'accent tonique, qui est au levé de la mesure, et l'ictus rythmique, qui est au frappé, sont nettement séparés.

979. — Il n'en est pas toujours ainsi et le chant ci-dessus transcrit le prouve clairement. Etudions-le jusque dans ses plus petites divisions rythmiques.

Il est noté à $\frac{3}{4}$; chaque temps, ♩, monnayé en deux croches, comprend deux syllabes; rien ne nous empêche, dans une analyse, de considérer ces deux croches comme deux temps simples; nous

(1) *Revue du chant grégorien*, octobre 1901, p. 33, 36.

aurions ainsi une suite de mesures à $\frac{2}{8}$. Voyons comment à l'intérieur de ces petits groupements se trouvent placées les syllabes accentuées et les syllabes finales.

980. — Une nouvelle transcription à $\frac{2}{8}$ ne sera pas inutile :

Sáncta Ma- rí- a, Te dé- cus ó-mne Caé- li- tus ór- nat,
Mú- ne- re dí- vo Só- la fu- í- sti Né-sci- a cúl- pae,
Quod ré- a mór- tis, *etc.*

Té-que su-pér-na Grá- ti- a ré- plet. ℣. O pí- a Vír- go, *etc.*

Fig. 554.

a) Tous *les rythmes-incises se terminent sur la finale des mots;* et, en remontant vers le début de la phrase, les accents toniques sont placés tantôt au levé, tantôt au frappé, selon le besoin. Il est vrai que « la facture régulière de cette composition en fait nécessairement un chant mesuré » (1) ; mais il importe peu que ces mélodies soient ou ne soient pas mesurées : la loi rythmique qui autorise l'accent fort au levé trouve son application dans la musique libre comme dans la musique mesurée.

b) A l'intérieur des rythmes, les mots tantôt sont renfermés dans les mesures ou temps composés — *sáncta, téque* — tantôt ils les débordent ; c'est le cas le plus fréquent :

Te dé-| cus — caéli-| tus, *etc.*

On verra ci-dessous que la disposition des mots, des accents sous la musique est exactement celle des anciens maîtres de la polyphonie.

981. — Ces deux manières de traiter l'accent, qui paraissent contradictoires, peuvent se produire, avec des textes différents,

(1) Dom J. Pothier, *Revue du chant grégorien*, *l. c.*, p. 35.

dans la même incise musicale, comme on peut le remarquer dans la première incise où les textes *Sáncta María, Múnere dívo, Quod réa mórtis*, sont rythmés de la même manière, malgré leur accentuation différente; tant il est vrai que l'unité rythmique principale est celle de l'incise, du membre, et que parfois *le mot lui-même, tout en possédant son rythme propre, est soumis et doit obéir à cette unité puissante qui lui est supérieure.*

2° MOTET *Tota pulchra es.*

982. — Voici un autre morceau transcrit en musique par Dom J. Pothier (1). Afin de permettre d'étudier les mêmes faits, nous transcrivons ici toutes les strophes rythmiques de cette pièce, et nous marquons d'un astérisque les accents au levé.

a) Tous *ces rythmes-incises* de phrase de quatre, de cinq syllabes, en réalité pas plus longs que des mots, ont leur rythme propre, individuel, distinct, terminé *au baissé*, premier temps de la mesure, sur la dernière syllabe. En cela, ils ne font que suivre la loi rythmique : « Tout rythme complet se repose sur un début de temps composé ».

b) A l'intérieur de ces rythmes, la place de l'intensité, fixée par les accents, peut varier; mais rien ne change dans la *marche* du rythme. Voici trois textes de la première incise; les trois accentuations sont bien différentes, et cependant le mouvement rythmique ne subit aucune modification :

1 2 3 4 5

Tó- ta | púl- chra | es

Hór- tus | con- clú- | sus

In tér- | ra nó- | stra

Toujours l'élan, l'impulsion, part de la première syllabe, s'appuie sur la troisième, et se repose sur la cinquième. Les différences d'accentuation, d'intensité, les mots avec leur forme variée, demeurent; mais tout cela est comme englobé et fondu

(1) *Revue du chant grégorien*. Octobre 1899, pp. 33 et 37.

PREMIÈRE PARTIE.

1re Incise. (*5 syllabes*) — 2e Incise. (*4 syllabes*) — 3e Incise. (*5 syllabes*) — 4e Incise. (*8 syllabes*)

1. Tó- ta púl- chra es, o Ma- rí- a, tó- ta púl-chra es, Et má-cu- la non est in te.
2. Tu progré- de- ris ut au- ró- ra vál- de rú- ti- lans, Áf- fers gáu- di- a sa- lú- tis.
3. Sic- ut lí- li- um in- ter spí- nas : in- ter fí- li- as Sic tu Vír- go be- ne- dí- cta.
4. In te spes ví- tae et vir- tú- tis, ó- mnis grá- ti- a Et ví- ae et ve- ri- tá- tis.
5. Hór- tus con- clú- sus, fons si- gná- tus, Dé- i Gé- ni- trix, Et gráti- ae pa- ra- dí- sus.
6. In tér-ra nó- stra vox au- dí- ta, vox dul- cís- si- ma, Vox túr-tu- ris, vox co- lúm-bae ;

DEUXIÈME PARTIE.

1re Incise. (*5 syllabes*) — 2e Incise. (*4 syllabes*) — 3e Incise. (*5 syllabes*) — 4e Incise. (*8 syllabes*)

1. Quam spe- ci- ó- sa, quam su- á- vis in de- lí- ci- is Con-cé- pti- o il- li- bá- ta.
2. Per te ór- tus est Chrí- stus Dé- us, sol ju- stí- ti- ae, O fúl- gi- da pór-ta lú- cis.
3. Tú- um re- fúl- get ve- sti- mén- tum ut nix cán-di- dum Sic- ut sol fá- ci- es tú- a.
4. Post te cur- ré- mus in o- dó- rem su- a- vís- si- mum Tra- hén-ti- um unguentó- rum.
5. Im- ber áb- i- it et re- cés- sit, hí- ems tránsi- it, Jam fló- res ap- pa- ru- é- runt.
6. As- sú- me pén- nas o co- lúm- ba for- mo- sís- si- ma ! Súr- ge, pró- pe- ra et vé- ni.

Fig. 555.

dans l'entraînement de l'unique rythme, de l'unique mélodie qu'est ce petit membre de phrase, supérieur à la mélodie, au rythme du mot.

983. — Signalons au quatrième membre, deuxième verset, une pénultième faible — *gáudia* —, marquée d'un touchement; ce qui nous montre combien légers sont parfois les appuis du rythme.

TROPE *Salve Regina gloriae.*

984. — Encore une transcription en musique moderne due à Dom J. Pothier (1) :

1. Sál- ve Re- gí- na gló- ri- ae, Ma- ri- a Stél- la má- ris,
2. Vi- ta, dul- cé- do grá- ti- ae, Fons á- quae sa- lu- tá- ris,

1. Só- lem pá- ris ju- stí- ti- ae, Quae lú- nae com- pa- rá- ris.
2. Má- ter mi- se- ri- cór- di- ae, Tu pór- tus ap- pel- lá- ris.

3. Súm- mi Ré- gis pa- lá- ti- um, Thrónus im-pe- ra- tó- ris,
4. O páu-pe- rum re- fú- gi- um, Remé- di- um languó- ris,

3. Spón- si re- cli- na- tó- ri- um, Tu spón- sa Cre- a- tó- ris
4. Dí- gnum Dé- i sa- crá- ri- um, Vas ae- tér- ni splen-dó- ris

Fig. 556.

(1) *Revue du chant grégorien*, Décembre 1899, pp. 65 et 70.

985. — Dom J. Pothier n'a transcrit que la première strophe; nous y ajoutons les trois suivantes, mises en musique conformément à son système, afin que l'on puisse étudier la place des accents. Cette fois, les rythmes sont plus longs, ils ont huit et sept syllabes. A l'intérieur des rythmes, les procédés déjà exposés relativement à l'accent sont les mêmes; nous n'avons rien à ajouter aux précédentes explications.

B) Enseignement théorique de Dom Pothier sur le rythme du mot latin.

986. — Toutes les pièces qui précèdent sont *mesurées*. Dom J. Pothier professe-t-il la théorie de l'accent au levé dans le *rythme libre* du chant grégorien?

Nous l'avons déjà dit : pour l'auteur des *Mélodies grégoriennes*, la place naturelle de l'accent latin est à l'élan, à l'arsis du rythme; au levé de la mesure comme nous disons maintenant.

987. — Nous avons essayé autrefois d'exposer la théorie du maître et la marche progressive de ses idées sur ce point dans la *Paléographie musicale*, tome VII, pp. 133 et suivantes; nous renvoyons à ce travail. Nous avons d'ailleurs reproduit plus haut, au début de notre ch. VI, p. 233, comme base de notre étude du mot latin isolé, une page célèbre des *Mélodies grégoriennes*, « contenant en germe toute la théorie solesmienne ».

En 1891, dans ses *Principes pour la bonne exécution du chant grégorien*, Dom Pothier précisait son enseignement et l'exposait sous forme plus didactique; nous citerons seulement quelques lignes, à cause de la lumière qu'elles projettent sur sa véritable pensée :

988. — « Chaque mot doit former un tout. La règle de la lecture et du chant syllabique est que le mot soit proféré d'un seul mouvement ». C'est ce que nous avaient dit les *Mélodies grégoriennes*.

Mais voici qui est en progrès : « Ce mouvement se compose de deux parties : la partie forte, appelée *arsis*, la partie faible, appelée *thésis*...

» Le mouvement qui, dans la lecture et dans le chant syllabique, entraîne toutes les syllabes d'un même mot, doit être ménagé de

telle sorte qu'il vienne *finir avec le mot, en tombant doucement sur la dernière syllabe.* Pour cela l'impulsion ne prend sa complète extension et n'arrive au point culminant de sa force qu'un peu avant la fin du mot, c'est-à-dire à la pénultième ou à l'antépénultième syllabe : celle-ci est ainsi mise en relief *pour servir de point de départ ou d'arsis à la cadence du mot;* le point d'*arrivée* de cette cadence est la *thésis*, qui coïncide avec la *dernière* syllabe.

» Dans la marche du chant, *par l'arsis on lève le pied, par la thésis on le pose;* ce qui fait un pas, un seul *mouvement.*

» Il est nécessaire *à l'unité du mouvement rythmique et à l'unité du mot* que ces deux parties, l'arsis et la thésis, s'appellent toujours l'une l'autre, conduisent la voix de l'une sur l'autre, en sorte que la seconde arrive comme la suite de la première.

» L'accentuation latine consiste à bien observer dans le mot l'arsis et la thésis.

» *L'arsis*, dans un mot, porte sur la *syllabe dite accentuée; la thésis, sur la finale* » (1).

989. — Parlant ensuite de la manière de relier les mots entre eux dans la phrase, Dom Pothier ajoute : « Les mots se distinguent les uns des autres dans la phrase par le seul fait que l'*accentuation amène la thésis ou la fin du mouvement sur la fin du mot...*

» Dans le courant de la phrase, lorsque deux mots sont intimement unis par le sens;... le mouvement, qui de la syllabe accentuée est *tombé sur la finale*, se relève aussitôt, une fois cette syllabe prononcée, pour se reproduire de la même sorte, par arsis et thésis, sur le mot suivant » (2).

990. — Tel est, d'après Dom Pothier, le rythme vrai du mot latin, et la clarté de ces textes dispense de tout commentaire.

Sans doute, le rythme du mot, tel qu'il est parfaitement décrit ici, est le rythme du mot *isolé*, le rythme normal du mot pris individuellement. Nous savons, et peut-être y aurait-il là quelques éclaircissements à apporter dans la page que nous venons de citer, que le mot peut perdre parfois sa physionomie propre en vue de l'unité supérieure de l'incise et de la phrase. Peut-être y

(1) *Principes*, p. 7-8.
(2) *Ibid.*, p. 9-10. Nous soulignons.

aurait-il aussi une petite réserve à faire sur le traitement des syllabes antétoniques dans les longs mots. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est la place assignée à l'accent et à la finale dans le rythme verbal naturel : sur ce point, l'enseignement de Dom Pothier est très net et parfait.

991. — Un texte musical, commenté et rythmé en 1895 par Dom J. Pothier (1), va achever de nous fixer sur sa pensée, et nous montrer comment celle-ci est toujours restée conforme à elle-même. Il s'agit de l'*Ave maris stella* :
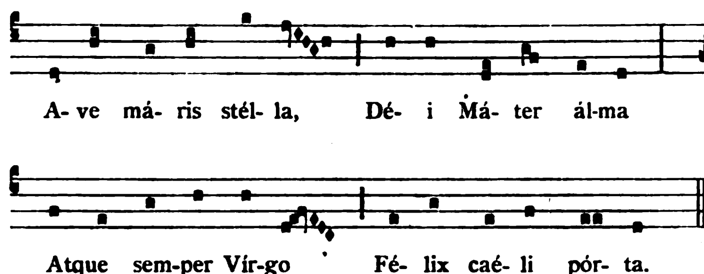


Fig. 557.

992. — Après avoir expliqué la composition de cette hymne au rythme spondaïque (syllabe accentuée, syllabe atone), Dom J. Pothier fait remarquer que tous les accents sont susceptibles de recevoir plusieurs notes dans le chant comme à *Máter*, et que cependant « cet allongement mélodique de la syllabe s'opère plus naturellement et plus souvent, ou pour mieux dire, presque toujours, sur la syllabe non accentuée.

» Ceci, continue-t-il, semblera paradoxal, inadmissible à certains musiciens... Nous ne pouvons, pour complaire aux modernes, changer ce qui nous vient des anciens. »

Nous ne saurions trop attirer l'attention sur le fait signalé ici : sans cesse, dans les cantilènes grégoriennes, l'accent latin se présente avec une seule note, tandis que la syllabe finale des mots se trouve chargée de notes.

(1) *Revue du chant grégorien*, Janvier 1895, p. 83-84.

993. — L'explication est fort simple : elle est basée sur la nature et la raison d'être de l'accent. Ecoutons Dom J. Pothier :

« L'accent sert à donner du mouvement à la récitation et au chant : la note ou la syllabe accentuée est une note ou une *syllabe d'élan*, qui amène une note ou une syllabe plus tranquille et plus posée. Ces deux parties, l'une caractérisée par un effort, une tension de la voix, *intentio vocis*, par une sorte de relief et d'élévation du son, *elevatio vocis;* l'autre, par un adoucissement, une relâche, *remissio*, et comme un abaissement et un repos de la voix, *depositio vocis*, sont corrélatives : la première appelle la seconde; et de même qu'en marchant, lever le pied et le poser ne font qu'un pas, ainsi dans la lecture et dans le chant, deux syllabes que l'on émet de suite en mettant en relief la première pour ensuite retomber sur la seconde ne font qu'un mot.

» Le mouvement d'impulsion donné par l'accent à la pénultième ou à l'antépénultième du mot, et la descente ou l'affaiblissement de cette impulsion sur la finale relient les deux parties du mot et *constituent son unité rythmique*. La finale de ce mot (et aussi celle du neume dans une série purement mélodique) est pour le rythme un endroit où la voix peut à son aise s'arrêter et se reposer, parce que c'est une division.

» Mais pour que cette division ne soit pas une séparation, pour que les mots se distinguent sans toutefois se disjoindre et que le lien de la phrase ne soit pas brisé, la finale reçoit des notes de surcroît qui servent de liaison entre les mots d'une même phrase, ou de conclusion dans la fin de la phrase. De là, dans notre hymne, les groupes de notes sur la dernière syllabe de *Ave*, de *máris*, de *Máter*, de *stélla*, de *Vírgo* ».

994. — Le caractère léger, bref, vif, alerte, élancé, aigu et fort de l'accent est admirablement décrit, comme aussi celui de la dernière syllabe des mots, faible, lourde, longue, reposée, basse, finale.

Rien donc de plus naturel que de placer l'accent au levé du rythme, la finale au baissé.

N'oublions pas encore cette idée si profondément vraie, si vitale, que *l'union intime de l'arsis et de la thésis constitue l'unité rythmique du mot.*

995. — Et maintenant si nous voulons transcrire en notation moderne cette hymne, en suivant les indications précises qui viennent de nous être données, nous aurons ce qui suit :
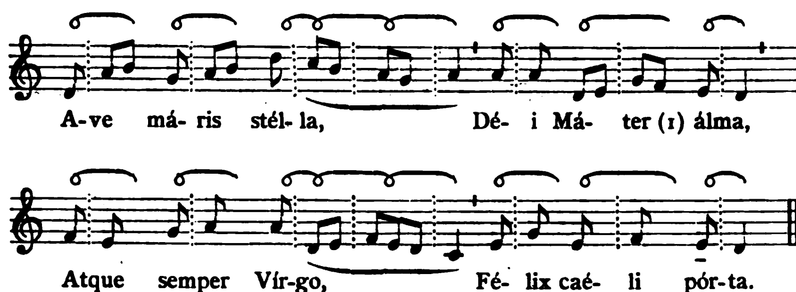


Fig. 558.

996. — Avec cette notation, la pensée de Dom J. Pothier apparaît très claire, très précise.

Tous les accents des mots sans exception sont au levé, ce qui ne les empêche aucunement de conserver leur force; tous les mots sont *rythmés*, c'est-à-dire à cheval sur la mesure. C'est l'idéal, puisque entre la fin du mot et la thésis ou fin du rythme, il y a une sympathie profonde; sans cesse, ces deux parties s'appellent; elles ne sont pleinement satisfaites que lorsqu'elles sont intimement unies.

Exécutez cette hymne en *enlevant* bien chaque accent, en lui donnant son élan, sa forme arrondie, sans sécheresse comme sans lourdeur; déposez doucement, faiblement, les syllabes finales des mots; dans un même membre de phrase, liez bien les notes sans secousse, et vous aurez rythmé cette hymne avec art et avec goût.

Il n'est personne qui, avec une telle exécution, ne sente que l'accent est vraiment le générateur du rythme. C'est lui qui *lance* le rythme, le *relève* aussitôt après qu'il a fléchi, et ainsi de suite.

(1) Nous notons de cette façon *Déi Máter*, pour traduire autant que possible la pensée de Dom Pothier, car, il le dit expressément, la syllabe accentuée de *Máter*, malgré ses deux notes, « reste légère d'allure et de mouvement ». En réalité, le rythme normal de *Máter* est ici modifié par le groupement neumatique : le podatus de *Má* place cette syllabe à l'ictus, et par suite les deux mots *Déi* et *Máter* ont ici leur accent au frappé. Il faudrait d'ailleurs en dire autant du mot *álma* dans la version donnée par l'édition vaticane.

997. — « On voit, par les explications qui précèdent, ajoute Dom Pothier, le tort que l'on a eu, dans les éditions modernes, de modifier la fin du premier vers *(stélla)* :

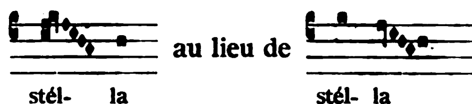


Fig. 559.

en rejetant sur la syllabe pénultième les notes qui, *en vertu du rythme* et *conformément à la tradition*, appartiennent de droit à la finale. Dans l'ancienne manière, la première syllabe du mot est beaucoup mieux lancée, et *par là mieux accentuée* ».

998. — Telle est, sur la question qui nous occupe, la doctrine de Dom J. Pothier. Elle est fondée sur la nature même de l'accent qui est un *élan*, et qui par conséquent doit correspondre à l'élan même du rythme.

La longue exposition du rythme du mot latin et de la phrase, que nous avons tentée dans les chapitres précédents, est merveilleusement d'accord avec l'enseignement du Maître. Elle le complète, le précise et l'achève. On ne saurait en aucune façon opposer l'une à l'autre.

L'indépendance de l'accent tonique latin et de l'ictus rythmique a toujours été et reste toujours le fond et la base de la Méthode de Solesmes.

§ 2. — L'accent latin
dans les œuvres des polyphonistes.

999. — L'étude des diverses écoles polyphoniques anciennes confirme le traitement des mots latins tel que nous venons de l'exposer. Le tome VII de la *Paléographie musicale*, pages 25-128, donne le résultat de recherches assez étendues sur ce sujet ; nous y renvoyons.

On se bornera ici à donner brièvement les grandes lignes de ce travail et ses conclusions, ou plutôt l'unique conclusion qui s'en dégage : *liberté complète de l'accent latin*.

Faisons d'abord quelques observations préliminaires sur l'accent dans les compositions modernes.

1000. — On sait que pour les compositeurs modernes l'accent latin est une *intensité*, rien de plus. En conséquence, ils s'efforcent de le faire coïncider avec ce qu'ils appellent le *temps fort* ou *frappé* de leurs mesures, de la même manière qu'ils font coïncider l'accent moderne, l'accent français par exemple, avec le temps fort de la mesure. Une barre devant tous les accents, voilà la règle!

1001. — Voici trois exemples, un français et deux latins :
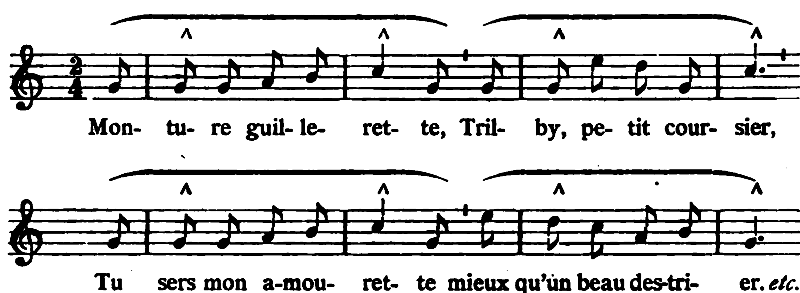


Fig. 560.
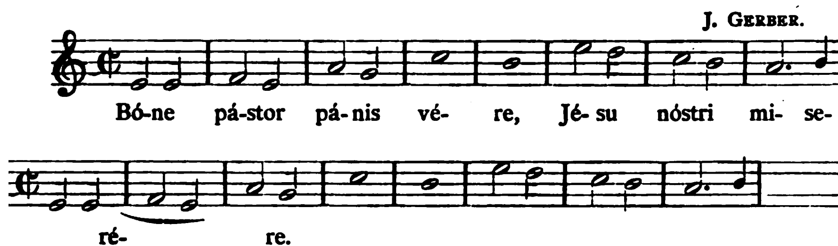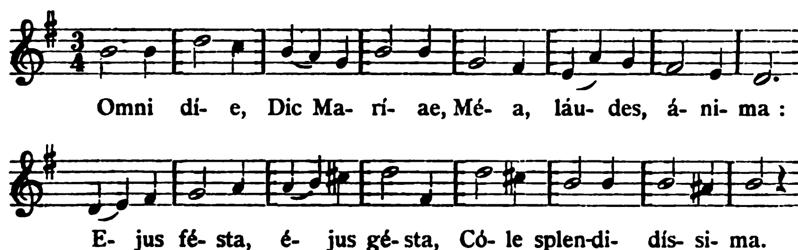


Fig. 561.
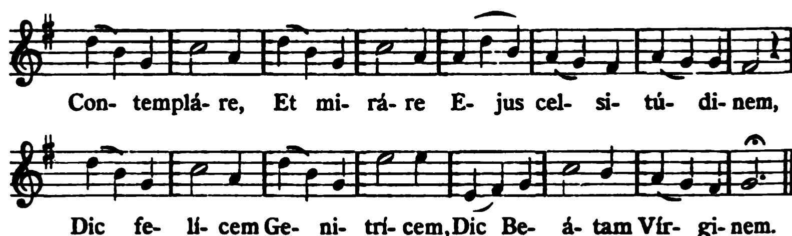


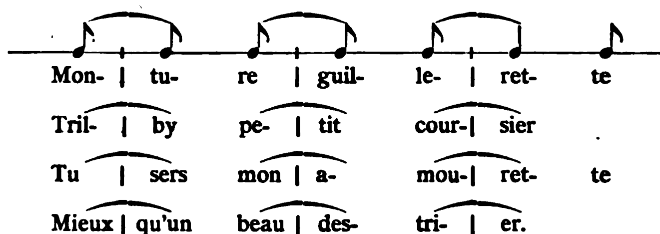


Fig. 562.

1002. — On remarquera que dans ces trois exemples, en latin comme en français, les syllabes accentuées tombent au frappé, au « temps fort » ; sur ce point, il y a concordance parfaite. Les accents des deux langues semblent ainsi à première vue régis par la même loi.

Toutefois, en regardant de près ces adaptations, nous remarquons entre l'exemple français et les exemples latins une différence assez singulière qu'il importe de relever dès maintenant et sur laquelle nous reviendrons.

1003. — *En français*, c'est la dernière syllabe solide des mots qui s'appuie sur le premier temps de la mesure, en sorte que tous les mots *chevauchent sur les mesures :*



Le membre de phrase le plus caractéristique sur ce point est le deuxième, *Trilby petit coursier.*

Il y a donc *deux faits* à relever, dans cette adaptation parfaitement régulière à notre avis :

1° les accents des mots correspondent avec les premiers temps des mesures ;

2° les mots ne correspondent pas avec les mesures ; ils ne commencent pas et ne finissent pas avec elles ; ils sont tous *à cheval* sur les mesures.

1004. — *En latin* au contraire, chaque mot est enchâssé, emprisonné dans son casier-mesure, en sorte que, à l'inverse de l'adaptation française, tous les mots commencent avec la mesure et *se terminent avec elle* :

Omni | díe | Dic Ma- | ríae | Méa | láudes | áni- | ma :
Ejus | fésta | Ejus | gésta | Cóle | spléndi- | díssi- | ma.
Bóne | Pástor | pánis | . . .

Cela rappelle ce mauvais vers d'Ennius :

Spársis | hástis | lóngis | cámpus | spléndet et | hórret.

Si les mots ont plus de deux syllabes, chaque partie commençant par un accent tonique ou secondaire correspond au premier temps de la mesure et se trouve blottie dans son petit compartiment.

Exception est faite pour le dernier mot de chaque phrase, de chaque rythme; car enfin il faut bien finir, et, en emprisonnant ainsi les mots dans l'étroit espace d'une mesure, il est impossible d'aboutir à un repos rythmique, qui ne se trouve que sur le premier temps de la mesure. De là, nécessité d'enjamber par-dessus les mesures afin de faire coïncider la dernière syllabe des mots avec le frappé de la mesure suivante :

splendidíssi- | ma

Dans le *Bone Pastor*, les syllabes accentuées des mots *vére* et *miserére* se prolongent, tant bien que mal, pendant toute une mesure, pour arriver au même résultat.

Ainsi donc, dans les adaptations latines que nous avons sous les yeux, nous avons, comme dans les adaptations françaises, la coïncidence de l'accent et du premier temps de la mesure, mais le second fait — l'enjambement des mots sur les mesures — ne se présente plus qu'à la fin des phrases ou membres de phrase.

1005. — Il est clair que ce système donne à la mesure un rôle considérable dans la formation du rythme : elle impose à l'accent latin sa place, et toujours la même, sur le premier temps; bon gré mal gré, il faut que les mots entrent dans son cadre; elle les

distend, les rétrécit; bref elle les asservit en les forçant ainsi à s'adapter à sa propre intensité, à sa propre durée. Sans doute, il y a mille moyens mélodiques, rythmiques, harmoniques, de déguiser cet esclavage des mots, de varier à l'intérieur des casiers la marche, la force, la durée des sons et des syllabes; néanmoins il reste toujours vrai que, dans ce système, la loi de la coïncidence des frappés métriques et des accents doit toujours être observée.

1006.— Et que dire de la carrure, de la symétrie des mesures, des membres de phrase et des phrases, qui complètent la rigidité de cette première règle! Chose surprenante : les compositeurs, dressés dès leur enfance à l'observation de ces lois, ne s'y sentent pas à l'étroit! Comme l'oiseau né et élevé dans sa cage, ils ne soupçonnent pas la liberté du vrai grand rythme, tel qu'on le trouve dans les œuvres d'un Beethoven, dans celles des maîtres religieux des XVe et XVIe siècles, et, mieux encore, dans le nombre musical grégorien.

1007. — Les maîtres religieux des XVe, XVIe et XVIIe siècles ne subissaient pas encore la servitude du temps fort; et plus on remonte vers les siècles passés, plus on a de preuves que la musique polyphonique religieuse repoussait la concordance *obligatoire* de l'accent latin et du prétendu temps fort. Tour à tour, et selon les besoins de la mélodie, du texte, du rythme surtout, on plaçait l'accent tantôt au frappé, tantôt au levé de la mesure; sur ce point, le compositeur conservait toute sa liberté.

A) Liberté de l'accent

aans les œuvres des polyphonistes.

1008. — Prévenons d'abord une objection, en disant un mot de la *constitution* rythmique et de la *notation* de la musique palestrinienne.

On a affirmé gratuitement qu'elle n'avait aucune mesure et qu'elle se composait d'un système de temps égaux, conçu en dehors de toute succession métrique régulière de frappés et de

levés. C'est une erreur. En réalité la musique, religieuse ou profane, des XVe, XVIe et XVIIe siècles est écrite le plus souvent à deux temps, plus rarement à trois temps. L'absence complète de barres de mesure dans les éditions originales, ou la présence plus ou moins multipliée de ces barres dans les transcriptions postérieures ne changent absolument rien à cette disposition fondamentale.

Comme toute musique digne de ce nom, la musique palestrinienne devait avoir un rythme précis, déterminé, si libre et fluide qu'il fût. Et la notation proportionnelle, en usage alors, l'indiquait de façon très claire, au moyen d'un ensemble de signes assez compliqués, il est vrai, mais très bien appropriés aux besoins du rythme et de l'harmonie. D'ailleurs, la valeur ou durée des notes était un point de repère très suffisant, s'il est vrai, comme l'a dit M. M. Emmanuel (1), que le rythme est « l'organisateur des durées ». Et ce sont précisément toutes ces indications diverses qui ont servi de base aux transcriptions modernes.

La notation nouvelle ne fait qu'exprimer sous un aspect différent la réalité du rythme, des levés et des baissés, des notes fortes et des notes faibles, des syncopes, des pauses, des silences, etc., etc., employés à cette époque. L'adjonction des barres de mesures, très utiles d'ailleurs pour les chanteurs, n'ajoute rien au rythme, ne crée pas le rythme; elle ne fait que préciser des faits métriques ou rythmiques déjà suffisamment indiqués par la notation sans barres.

1009. — En résumé, l'étude des pièces syllabiques permet de ranger les phrases palestriniennes en trois catégories, selon que les accents, toniques ou secondaires, sont :

a) tous au frappé,

b) tous au levé,

c) tantôt au levé et tantôt au frappé.

Le VIIe vol. de la *Paléogr. mus.* a donné de nombreux exemples de tous ces cas. On n'en reproduira ici que quelques-uns pour chaque catégorie.

(1) *La musique grecque. Encyclopédie Lavignac*, p. 471.

1° PHRASES AVEC TOUS LES ACCENTS AU FRAPPÉ.

1010. — L'accent peut évidemment coïncider avec le frappé de la mesure ; le nier, ce serait nier les faits les plus évidents. Voici un exemple où tous les mots sont dactyliques ; nous l'empruntons à la Messe *Ave Maria* de Pierre de la Rue :
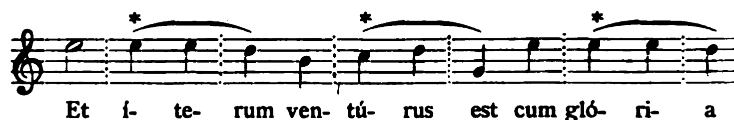


Fig. 563.

1011. — Rien d'étonnant dans cette concordance ; il est en effet nombre de circonstances qui déterminent nécessairement la place de l'accent au frappé. Dans les mots dactyliques, par exemple, si l'on bat la mesure *alla breve*, et il ne s'agit que de cela ici, la scansion rythmique obvie et naturelle requiert l'union de ces deux éléments. Aussi la phrase ci-dessus *Et íterum* est-elle parfaitement rythmée ; le rythme est calqué sur les paroles et semble en jaillir. Trois mots dactyliques, trois accents au frappé ; mais aussi trois mots *à cheval* sur les mesures.

1012. — Quelques exemples encore, dont, pour abréger, nous ne donnerons que la contexture rythmique :

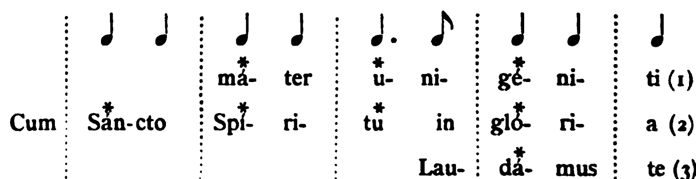


Fig. 564.

2° PHRASES AVEC TOUS LES ACCENTS AU LEVÉ.

1013. — Il faut nécessairement citer le passage suivant de la Messe *Ascendo ad Patrem* de Palestrina, où l'accent du mot *Hosánna* est toujours au levé :

(1) JOSQUIN DE PRÈS. *Stabat Mater.*
(2) PALESTRINA. Messe *Ascendo ad Patrem.*
(3) GOUDIMEL. Messe *Le bien que j'ay.*

SOPRANI *Animé* — *f Legato* *

Ho- sán-na in ex-

ALTI *f* *

Ho- sán- na in ex- cél- sis, in ex-cél-

TÉNORS I *f* * *

Ho- sán- na in ex-cél- sis, ho- sán-na in ex-

TÉNORS II *f* * *

Ho- sán- na in ex- cél- sis, ho- sán-na in ex-

BASSES *f* *

Ho- sán- na in ex- cél- sis,

---

* *ff* — *Molto legato* *

cél- sis, ho- sán- na, ho- sán-

ff — *Molto legato* *

sis, ho- sán- na, ho- sán-

ff * *f* * *mf staccato* *

cél- sis, Ho- sán- na, ho- sán-na, ho- sán-

ff * * * *f* *

cél- sis, ho- sán- na, ho- sán- na, ho- sán-na,

ff * *f* *

ho- sán- na, ho- sán-na,

cresc.

na in ex-cél- sis, ho- sán- na in ex- cél-

na in ex-cél- sis,

Legato

na in ex-cél- sis, ho- sán- na in ex-cél-

Legato

ho- sán- na in ex-cél-

ho- sán- na in ex-cél- sis,

ff Legato

sis, ho- sán- na in ex- cél- sis.

ff

ho- sán- na in ex- cél- sis.

sis, ho- sán- na in ex- cél- sis.

ff Legato

sis, ho- sán- na in ex- cél- sis.

ff

ho- sán- na in ex-cél- sis.

Fig. 565.

1014. — Pour comprendre et goûter la beauté, la grâce naturelle de cette mélodie, où les levés forts abondent, il est bien inutile de faire intervenir une théorie quelconque : il y a là, ceci est incontestable, un rythme absolument satisfaisant, bien qu'il soit en contradiction formelle et constante avec les enseignements modernes sur l'accentuation.

Sans parler de l'harmonie et de la mélodie, cette beauté nous semble ressortir surtout de la concordance parfaite des éléments littéraires, mélodiques et rythmiques. Analysons.

1015. — Le mot *hosánna* — lui seul est en cause ici, nous ne parlons pas du mot *excélsis* — est traité à la manière latine, avec l'accent sur la pénultième. On se souvient que l'accent latin est avant tout une élévation de la voix, une note aiguë; or, dans cette page, *toutes les voix chantantes* conservent avec soin ce caractère de l'accent :

Cinq fois les *soprani* répètent ce mot, cinq fois les voix s'élancent avec l'accent sur une note aiguë;

les *alti* chantent ce même accent trois fois à l'aigu, une fois au grave;

les *premiers ténors*, quatre fois à l'aigu, trois fois au grave;

les *seconds ténors*, cinq fois à l'aigu, une fois à l'unisson, une fois au grave.

les *basses*, deux fois à l'aigu, trois fois au grave.

En résumé, sur *vingt-huit* accents, *dix-neuf* correspondent à une note aiguë, *huit* à une note grave, *un* à l'unisson. Ce n'est que contraint par les nécessités de l'harmonie que Palestrina a recours à une interversion mélodique et met l'accent au grave.

Aussi, aux deux premières syllabes de chaque *hosánna*, l'auditeur se sent soulevé par la mélodie qui, suivant le mouvement du mot, retombe doucement sur la dernière syllabe.

1016. — Cette impression d'envolée mélodique est secondée puissamment par la *place* de l'accent dans la mesure, ou mieux dans le rythme. L'accent du mot *hosánna*, et ceci est le point capital, se trouve toujours, sans exception, de par la volonté très arrêtée du compositeur, au levé de la mesure, ou pour mieux dire, à l'élan du rythme, et, par là même, dans une merveilleuse con-

cordance avec l'élan mélodique : en sorte que accent aigu et fort, mélodie, rythme musical et verbal s'élèvent de concert sur la syllabe maîtresse du mot pour retomber ensemble avec douceur sur la dernière syllabe, sur le touchement de la mesure.

Il va sans dire que les mots sont *à cheval* sur les mesures :
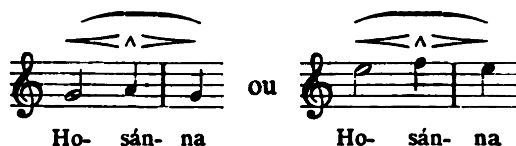


Fig. 566.

La répétition de ces *hosánna* qui se succèdent à toutes les voix, toujours dans un même rythme très naturel et très récitatif, donne à cette page un entrain, un élan, un enthousiasme qui en font une des plus belles de Palestrina.

1017. — Il aurait fallu citer aussi en entier un passage de l'admirable *Ave Christe immolate* de Josquin de Près, dont la mélodie rappelle tant l'aisance, le calme, la sérénité du chant grégorien. D'un bout à l'autre, Josquin se laisse aller à la pleine liberté de son inspiration, et entraîner par le mouvement naturel des mots et de la phrase latine :



Fig. 567.

Huit fois, les voix répètent ce rythme sans y rien changer, ce qui donne dans l'espace de quelques mesures trente-deux accents toniques au levé. La marche rythmique est uniforme dans toutes ses parties.

Ce n'est pas en passant, comme par tolérance ou par exception, que l'accent coïncide avec le levé ; non, ce rythme *est basé tout entier* sur le gracieux balancement qui s'établit entre la force légère des levés et la faiblesse des frappés, des baissés, ou mieux encore des *touchements*, comme l'on disait alors avec une grande justesse et délicatesse.

1018. — Ajoutons quelques exemples :

♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	𝅗𝅥
* mi-	se-	* ré-	re	* nó-	bis,	* mi-	se-	* ré-	re (1)
et	ex-	* spé-	cto	* ré-	sur-	* ré-	cti-	* ó-	nem (2)
				* gré-	ge	* nú-	me-	* rá-	ri (3)
					fa-	* ctó-	rem	* caé-	li (4)
						* dó-	na	* nó-	bis (5)

etc. etc.

Fig. 568.

1019. — On remarquera que, dans les exemples précédents, tous les mots sont spondaïques, sans allongement d'aucune syllabe ; aussi les touchements rythmiques et les accents se séparent; c'est la confirmation du procédé rythmique employé ci-dessus dans la 1re section de notre tableau général, ch. VI, p. 257. Tous les mots sans exception chevauchent sur les mesures; les polyphonistes se rencontrent sur ce point avec les poètes latins.

3° PHRASES AVEC LES ACCENTS TANTÔT AU LEVÉ TANTÔT AU FRAPPÉ.

1020. — Toutefois les phrases où les accents sont toujours au frappé ou toujours au levé ne sont pas les plus nombreuses. Le plus souvent, dans la musique polyphonique, l'accent n'a pas de place fixe; il se met soit au levé soit au frappé, selon les circonstances.

Voici quelques exemples, qui montrent l'extrême variété des cas :

(1) PALESTRINA. *Missa brevis*, à la partie de Basse.
(2) ANTOINE FÉVIM. Messe *Mente tota.*
(3) JOSQUIN DE PRÈS. *Ave Christe immolate.*
(4) BRUMEL. Messe *De Beata Virgine.*
(5) IT. *Ibid.*

♩	♩ ♩	♩ ♩	♩ ♩	♩ ♩	♩ ♩	♩ ♩	♩
cum	Sán-cto	Spí- ri-	tu in	gló- ri-	a Dé-	i Pá-	tris..
		jú-	di- cá-	re ví-	vos et	mórtu-	os...
			et ú-	nam sán-	ctam ca-	thó-li-	cam.
			qui	cum Pá-	tre et	Fí- li-	o... (
			pro- pter	má-gnam	gló- ri-	am tú-	am...
			sá-	lus et	spés in-	fir- mó-	rum..
			Dé-	us pá-	ter o-	mní-po-	tens..
			sé-	det ad	déx- te-	ram pá-	tris...
				bó-	nae vó-	lun- tá-	tis... (
				in	Spí- ri-	tum Sán-	ctum..
				lú-	men de	lú- mi-	ne... (
				de-	scén-dit	de caé-	lis... (
				Dé-	um de	Dé-	o... (1
					Dé- um	de Dé-	o... (1.

etc. etc.

Fig. 569.

(1) PALESTRINA. Messe *Ascendo ad Patrem.*
(2) » *Missa brevis.*
(3) GOUDIMEL. Messe *Le bien que j'ay.*
(4) BRUMEL. *Missa festival.*
(5) PALESTRINA. *Missa brevis.*
(6) JOSQUIN DE PRÈS. *Ave Christe immolate.*
(7) PIERRE DE LA RUE. Messe *Ave Maria.*
(8) CHRISTOPHE MORALÈS. Messe. *Quaeramus cum pastoribus.*
(9) IT. *ibid.*
(10) BRUMEL. Messe *De Beata Virgine.*
(11) PALESTRINA. Messe *Ascendo ad Patrem.*
» JOSQUIN DE PRÈS. Messe *Pange lingua.*
(12) ROLAND DE LASSUS. Messe *Douce mémoire.*
(13) JOSQUIN DE PRÈS. Messe *Pange lingua.*
(14) BRUMEL. *De Beata Virgine.*
» PALESTRINA. Messe *Dies sanctificatus.*

Le savant éditeur de Vittoria, le maître F. Pedrell, atteste que les polypl nistes espagnols des XIV[e] et XV[e] siècles, eux aussi, et particulièrement le pl grand d'entre eux, Vittoria, ont traité l'accent avec la plus grande liberté. « I résumé, dit-il, la pratique des maîtres... démontre que la loi toute moderne (l'accent au frappé leur était totalement inconnue ». *L'accent tonique dans polyphonie espagnole* (*Revue Grégorienne*, VII, 1922, p. 45-51).

1021. — Tels sont les faits; ils confirment avec une précision indéniable les rythmes appliqués aux mots latins dans les chapitres qui précèdent.

B) Raison de cette variété de traitement.

1022. — Mais il faut aller plus loin et trouver la raison fondamentale de ces diverses dispositions d'accents et de touchements.

Ces sortes de promenades à l'aventure que fait l'accent, surtout dans les derniers exemples cités, ne sont-elles pas un peu fantaisistes? Nullement. Le hasard ici n'est pour rien. L'art du compositeur a tout réglé. Voyons plutôt.

1023. — Il est un fait qui domine toutes ces phrases : elles viennent aboutir *toutes*, sur la syllabe finale, au *premier temps de la mesure.* Pourquoi? Parce que chacun de ces membres de phrase est un rythme, et que *tout rythme complet se repose sur un premier temps de mesure,* toujours fin de rythme. Sans doute, cette loi a ses exceptions, mais non dans la musique religieuse où tout doit être calme, achevé, naturel.

La dernière syllabe de chaque membre et de chaque incise, étant ainsi placée, régit à son tour toute la phrase, comme on peut le vérifier sur les exemples précédents. Si le dernier mot est dactylique — *Fíli- | o* — l'accent est naturellement au frappé; s'il est spondaïque — *Pá- | tris* — l'accent se trouve au levé. Cela déterminé, les syllabes se placent de deux en deux dans le cadre des mesures, binaires puisque le rythme est binaire, et sans tenir aucun compte des accents, qui tombent, selon les cas, soit au début soit à la fin des mesures.

C'est donc la *fin* du membre de phrase, de l'incise, qui détermine la place des accents dans le rythme binaire.

1024. — Mais le compositeur n'est pas tenu au syllabisme, il s'en affranchit souvent; et il a mille moyens pour cela; par exemple il double le dernier accent des cadences spondaïques.

Nous avions ci-dessus le rythme excellent :



Fig. 570.

mais voici qu'il plaît à Palestrina d'allonger le dernier accent :

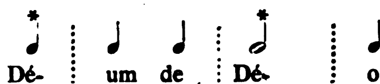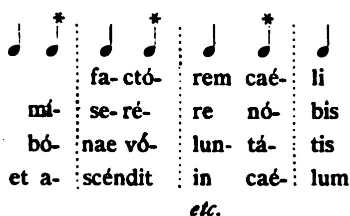


Fig. 571.

Aussitôt toutes les syllabes rétrogradent d'un temps, et l'accent de *Déum*, naguère au frappé, se trouve au levé. Ce n'est plus à partir de la syllabe *finale*, mais à partir de la syllabe *longue* que se placent les autres syllabes. Une vocalise à la place d'une blanche produirait le même effet de recul des syllabes d'accent.

1025. — Autres exemples du même procédé :

Au lieu de : Nous trouvons :



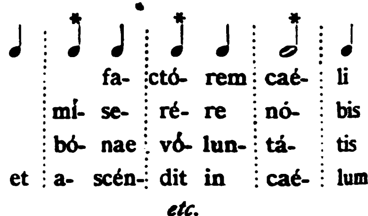


Fig. 572.

Il est facile de reconnaître la doctrine exposée ci-dessus, ch. VI, p. 268 et suiv.

On remarquera que, dans ces nouveaux exemples, le rythme se repose, comme dans les précédents, sur le premier temps de la mesure.

1026. — Mais il y a plus. Si nous entrons jusque dans le plus intime détail des phrases de la musique polyphonique, en dépit de la marche binaire du rythme, de la variété et de la longueur des mots, et aussi de cette apparence de hasard qui sème les syllabes sur la trame mélodique, *presque toutes les finales des mots tombent également au premier temps* de la mesure; comme si chaque mot était lui-même un petit rythme élémentaire, avec ses organes complets, sa vie propre, et voulait s'affirmer tel, en suivant la grande loi rythmique des membres de phrase.

Et, de fait, c'est bien l'impression que nous ressentons à l'audition; lorsque la fin des mots se pose sur le premier temps de

la mesure, nous avons la sensation d'une fin provisoire. Voyez : le grand rythme du membre de phrase suivant :

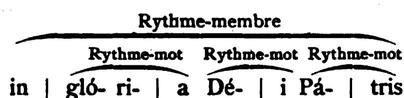


Fig. 573.

englobe trois petits rythmes-mots bien distincts, qui vivent et se meuvent dans son orbite.

On dirait que, dans la pensée des anciens, le rythme de la phrase, de l'incise et du mot n'était parfait que lorsque la dernière syllabe coïncidait avec ce que nous appelons aujourd'hui le premier temps de la mesure.

1027. — A la vérité, les anciens auteurs n'estiment pas qu'il soit toujours besoin de *rythmer* ainsi tous les mots à l'intérieur des membres, comme ils *rythment* toutes leurs phrases ; mais on sent que leur attrait et un instinct secret les portent à asseoir la fin des mots sur deux mesures, sans craindre, pour arriver à ce but, de mettre au levé l'accent des mots spondaïques.

Cet attrait se trouve réalisé dans leurs œuvres en proportion de l'importance du rythme : plus un rythme a d'étendue, plus il est tenu de se conformer à la loi rythmique dont nous parlons ; on conçoit dès lors comment les petits rythmes-mots, à cause de leur subordination au rythme phraséologique, y échappent plus aisément.
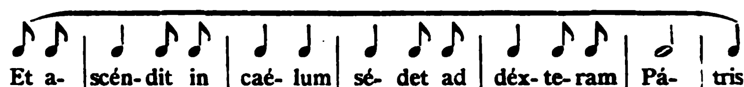
Cependant, malgré ces réserves, après avoir analysé mot par mot un grand nombre de messes et de motets de nos vieux maîtres, nous pouvons affirmer que les *mots traités rythmiquement* (c'est-à-dire avec finale sur le premier temps) sont en immense majorité sur les mots renfermés dans l'étroite enceinte de la mesure.
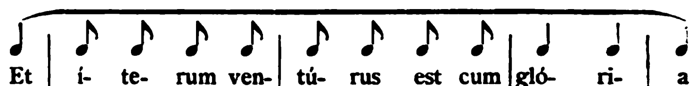
1028. — Il va sans dire que dans une telle statistique nous n'avons pas compris les auteurs plus modernes qui, oubliant les règles de leurs devanciers et obéissant aux principes erronés des XVIe et XVIIe siècles sur l'accentuation latine, s'obstinent à allonger des accents qu'ils placent tous sur les « temps forts » de la mesure. Tout cède devant cette prétendue nécessité ; aussi à quelle récitation heurtée n'arrivent-ils pas ? Au lieu du rythme
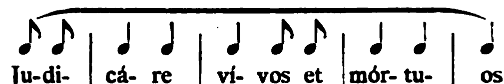
des anciens, souple celui-là et si vraiment grégorien, qui pénètre jusqu'aux moëlles de la phrase, ils nous donnent des récitatifs où la raideur métrique et le trivial se disputent l'avantage.

1029. — Un seul exemple, tiré d'un *Credo* entièrement syllabique d'Ottavio Pitoni, maître romain né en 1657, mort à Rome en 1743 :
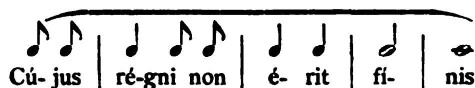
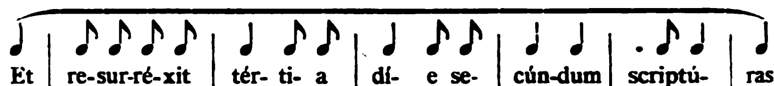










Fig. 574.

La plus belle harmonie ne saurait détruire l'impression pénible qui résulte d'une semblable rythmopée.

A la fin des cinq phrases, Pitoni garde encore la règle rythmique et fait coïncider la fin du dernier mot avec le premier temps de la mesure; mais à l'intérieur des phrases, nous ne trouvons plus qu'une succession de mots enserrés dans des mesures purement matérielles. C'est le contraire des anciens : ceux-ci organisaient la durée des notes de manière à ménager autant que possible la coïncidence des fins de mots et des premiers temps; les modernes, comme Pitoni, s'efforcent d'arriver avant tout à la concordance de l'accent et du frappé métrique.

1030. — De tout ce qui précède, il résulte clairement que les plus anciens auteurs regardaient le touchement comme indifférent à toute dynamie (1), et se croyaient le droit de placer l'accent au levé ou au frappé, selon les circonstances.

Cette règle large et féconde, rien ne nous oblige à croire qu'ils la raisonnaient; elle est le fruit spontané du sentiment inné qu'ils avaient du rythme musical uni aux paroles latines; ils suivaient ce sentiment, agent primitif, antérieur à toute règle positive, de la vraie beauté dans l'art.

C) L'art palestrinien et l'art grégorien.

1031. — Est-il défendu d'aller plus loin, et de voir dans leurs œuvres un écho de la tradition rythmique des siècles passés?

Tous ces auteurs avaient une connaissance profonde de ce vieux chant liturgique dont le prestige était alors encore tout-puissant : ils écrivaient dans les *modes* antiques; les *mélodies* grégoriennes souvent leur servaient de thème; or de même que l'on retrouve chez eux, malgré leur enveloppe polyphonique et mesurée, les modes et les mélodies très reconnaissables de l'art grégorien, de même il est impossible que l'on n'y retrouve pas quelques traces précieuses du *rythme* traditionnel de ces vieilles cantilènes.

1032. — Une observation que nous ne pouvons passer sous silence et qui a bien son importance.

On sait que dans certaines pièces musicales de cette époque la mélodie grégorienne pure alternait avec la polyphonie. La première conservait naturellement dans sa marche rythmique la plus grande liberté, entremêlant à volonté les pas binaires et ternaires; la seconde, au contraire, d'ordinaire *touchait* régulièrement le sol de deux en deux notes; sauf le cas de syncope ou de

(1) Nous n'avons plus à dire ici comment le premier temps sans intensité distinctive peut servir de point d'appui, de touchement au rythme. Tout ce volume l'explique suffisamment. Dans la musique polyphonique, le retour ordinairement régulier du touchement le dispensait d'être fort. Quant au rythme libre grégorien, nous connaissons les éléments de nature musicale ou littéraire qui limitent les rythmes : la *longueur*, le *groupe de notes*, la *force incisive* ou la *faiblesse*, *la syllabe finale* des mots latins, le dessin mélodique, etc. Cf. Dom J. Gajard, L'*Ictus et le Rythme* (*Revue Grégorienne*, 1923, pages 90-100 et 133-138).

longues tenues, ses pas étaient binaires ; sur ce point il y avait donc une différence.

Mais, ceci constaté, il est bien difficile de supposer que, dans ces deux espèces de marches, les *principes supérieurs de rythmique* n'aient pas été les mêmes et que, surtout, la liberté de l'accent n'ait pas été la règle pour les deux mélodies. L'accent au levé étant admis dans la polyphonie, il s'ensuit qu'il l'était aussi dans la monodie grégorienne ; ou plutôt on peut dire, sans crainte d'erreur, que la polyphonie ne traitait l'accent avec tant de liberté que parce que le chant grégorien lui avait livré le secret de cet antique procédé.

En présence de ces allures si imprégnées d'archaïsme, il est impossible, en effet, de ne pas soupçonner tout de suite l'influence de la vieille tradition grégorienne. On ne voit pas de quelle autre origine aurait pu venir cette manière de traiter l'accent, si ce n'est de la pratique souvent journalière des cantilènes liturgiques.

1033. — Voici par exemple un passage du *Credo* de la messe *De Beata Virgine* de Brumel, qui reproduit exactement, note pour note, le *Credo* I, dit *authentique*, de l'édition vaticane :
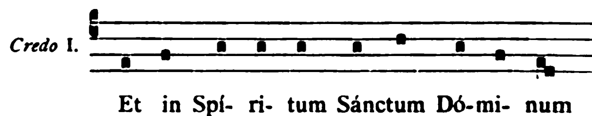


Fig. 575.

Cantus — BRUMEL.
Et in Spí- ri- tum Sán-

Altus

Ténor
Et in Spí- ri- tum Sán- ctum Dó- mi- num

Bassus

ctum Dó- mi- num.

Et in Spi- ri- tum Sán- ctum Dó- mi- num

Et in Spí- ri- tum Sán-

ctum Dó- mi- num

Fig. 576.

1034. — Sauf la croche sur la pénultième *mi* de *Dóminus* (une noire représenterait plus exactement la valeur de cette syllabe dans la récitation liturgique), le compositeur du xve siècle nous donne là du pur rythme grégorien. Ce rythme possède en effet assez de souplesse et de liberté pour adopter et supporter, quand il lui plaît et pour quelques instants, une marche binaire aussi régulière que la précédente.

Or remarquons comment l'auteur traite l'accent de *Sánctum :* il le met au levé, et dans les quatre parties. La phrase tout entière de Brumel reproduit très exactement le rythme que nous avons adopté dans nos reproductions du *Credo* I, celui que nous croyons

fermement être le rythme « authentique », par l'analyse du texte littéraire et musical (1) :
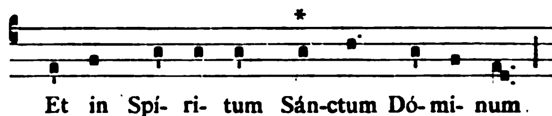


Fig. 577.

1035. — Ce n'est là qu'un exemple. Cent autres pourraient être cités en faveur de la tradition ininterrompue qui relie les maîtres de la Renaissance aux compositeurs de la belle époque grégorienne.

C'est la tradition seule, nous semble-t-il, qui a fait cette loi, étrange pour les modernes, et si esthétique pourtant, de la liberté de l'accent; et cette tradition, nous croyons la découvrir avec plus de sûreté encore dans ces lambeaux de phrases purement grégoriennes, dont la mélodie et le rythme, grâce à la routine des siècles qui les fixa, n'ont pu être entièrement détruits par les multiples fantaisies de la polyphonie. Ils apparaissent, à travers l'édifice harmonique, comme des pierres d'un autre art et d'un autre âge, qui auraient trouvé place avec leur taille et leur style dans de plus modernes constructions.

ARTICLE 3. — MUSIQUE MODERNE ET ACCENT ROMAN.

DIFFÉRENCE DE L'ACCENT *LATIN* ET DE L'ACCENT *ROMAN*.

1036. — Une question se pose certainement dans beaucoup d'esprits : Comment se fait-il que la musique moderne, lorsqu'elle s'applique à des paroles latines, ait pour règle, contrairement à ce que nous venons d'enseigner, de placer toujours au frappé de la mesure, à la thésis par conséquent, l'accent des mots latins?

Cette erreur vient de ce qu'elle assimile faussement l'accent latin à l'accent des langues *romanes.* A la vérité, ces deux accents sont forts, et c'est sur ce fait que l'on s'appuie pour les traiter de la même manière; mais l'un est élan, bref, *arsique,* en mouvement; l'autre est long, *thétique,* en repos : cette différence capitale,

(1) Cf. *Le Chant « authentique » du Credo* (*Paléog. Mus.*, t. X). Un extrait de cette étude a paru dans nos *Monographies grégoriennes,* n° III.

essentielle, que nous allons prouver, ne permet de les faire entrer de la même manière ni dans la mesure ni dans le rythme.

1037. — Elle est écrite, cette différence, dans les mots eux-mêmes, dans leur accentuation, dans les changements qu'ils ont subis à travers les âges, en passant du latin aux langues romanes.

A l'époque classique, l'accent est *aigu* et *arsique;* plus tard, à ces deux qualités, il ajoute la *force;* puis, en se perpétuant dans les langues romanes, en devenant *roman*, il subit une transformation plus radicale : la force, qui lui était une qualité accidentelle et secondaire, devient prépondérante; plus que cela, — et c'est ici le point décisif — d'*arsique*, l'accent devient *thétique:* il n'est plus au *début* du rythme, il est à la *fin*.

Parlons d'abord des mots « *masculins* », à cadence forte.

§ 1. — Mots à cadence masculine.

1038. — Voici comment cette transformation s'opère. Prenons un exemple : le mot *vertu* (franç.), *virtú* (ital.), *virtud* (espagn.), *virtue* (angl.).

Ce mot dérive du latin *virtútem*. Dans son évolution, il a perdu sa dernière syllabe, mais il a conservé son accentuation à la même place, sur la syllabe *tú*. Perdre une syllabe n'est pas une petite affaire pour un mot, surtout quand cette syllabe est la dernière, la thésis! Le *rythme* se trouve nécessairement changé.

1039. — En effet, la thésis *tem* du mot latin, une fois disparue, est remplacée immédiatement, comme dernière syllabe, par *tú*, dernière syllabe du mot roman :

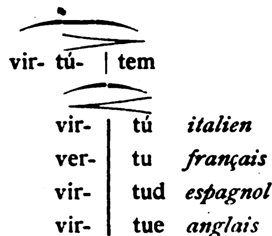


Fig. 578.

la syllabe *vir* restant encore à l'arsis.

1040. — Mais ce changement rythmique, déjà si profond, en entraîne un autre dans l'ordre dynamique :

Dans le mot latin, la syllabe thétique *tem* était faible, et donnait lieu à un *rythme ictique faible* (1).

Dans le mot roman, la syllabe thétique *tú* est forte ; elle donne lieu à un *rythme ictique fort.*

Cette grave modification devait nécessairement se reproduire dans la musique chantée : celle-ci suivit la langue latine dans son évolution et se transforma avec elle. La rythmique musicale, de *faible* qu'elle était, devint *forte ;* ou, dans l'application spéciale que nous étudions, de *latine* devint *romane,* c'est-à-dire italienne, française, espagnole.

1041. — Nous ne voulons pas dire par là que la musique moderne rejette entièrement la cadence ictique *faible,* ou que la musique latine n'admette jamais dans son tissu mélodique des rythmes *avec thésis fortes ;* cette exclusion ne serait conciliable ni avec les faits, ni avec la liberté extrême du rythme. Nous voulons dire seulement que la base ordinaire et normale de la langue et de la musique latines, envisagée *dans le mot isolé* et dans sa forme rythmique générale, est le rythme ictique faible :



tandis que pour les langues romanes et la musique moderne, c'est le rythme ictique fort :



1042. — Il ne suffit donc pas, dans l'application des paroles à la musique, de considérer simplement la *force* des syllabes (2); il faut encore et surtout juger *de quelle nature* est cette force, car

(1) Cf. *N. M. G.*, I, n° 100.

(2) Cf. ci-dessus, page 319, n°s 464-467.

elle peut s'allier à l'arsis aussi bien qu'à la thésis : il y a *force arsique* et *force thétique*, force d'élan et force de fin, de repos.

La force de l'accent latin ne ressemble pas plus à la prétendue force propre au premier temps de nos mesures modernes qu'elle ne ressemble à la force de l'accent roman.

L'accent latin est signalé par une *intensité légère*, délicate, *spirituelle;* c'est ce qu'indique justement le mouvement alerte de la main qui s'élève vivement pour s'abaisser aussitôt. Notre art moderne place ce rapide éclair intensif sur un temps lourd, pesant, matériel, qui épuise son mouvement et l'écrase. N'est-ce pas un contre-sens?

L'accent latin est un *élan*, un début qui veut un complément, et, de fait, le trouve dans le temps suivant; aussi est-il bien placé au levé de la main qui ne monte que pour s'abaisser. Notre musique moderne place cet élan, ce début sur un temps baissé, temps d'arrivée et de repos. N'est-ce pas un contre-sens?

Ce n'est pas tout : l'accent latin est essentiellement une *élévation* de la voix que la mélodie grégorienne, en interprète fidèle, traduit très souvent par une note élevée, et que la main, s'élevant avec l'accent, reproduit plastiquement. Notre art moderne, trop souvent, hélas! entraîné par le lourd poids du frappé qui souligne l'accent latin, entraîné encore par la main qui s'abaisse en même temps, le traduit par une note inférieure. N'y a-t-il pas là un contre-sens mélodique et rythmique que la meilleure musique ne saurait justifier?

1043. — Ainsi donc, au quadruple point de vue de la *mélodie*, de la *dynamie*, du *rythme*, de la *durée*, et ajoutons de la *chironomie*, le désaccord est complet entre les deux accents, latin et roman. En les traitant de la même manière, notre musique altère profondément la nature de l'accent latin. Assimilé au lourd accent roman, il perd sa mélodie, son rythme, sa délicatesse et son joyeux élan. De là, entre musique et paroles, un conflit perpétuel, une opposition sourde, agaçante, qui, si elle n'est pas perçue par le public illettré ou inattentif, n'en est pas moins une souffrance pour ceux qui apprécient le caractère de l'accent latin, le rythme du mot et de la phrase latine, une atteinte à l'idéal qu'on est en droit de réclamer à toute œuvre d'art et de musique religieuse.

1155. — Le directeur d'un chœur grégorien dispose de trois formes de chironomie composée :

1° la chironomie *ondulante*, dans le cas de rythme ondulant continu,

2° la chironomie *juxtaposée*, dans le cas de rythme composé par juxtaposition,

3° la chironomie *contractée*, dans le cas de rythme composé par fusion.

Ces trois chironomies feront chacune l'objet d'un paragraphe.

§ 1. — Chironomie composée *ondulante*.

RYTHME ONDULANT CONTINU.

1156. — Le premier problème est, ce nous semble, de trouver *principe unifiant* qui agglutine les uns aux autres les rythmes simples, pour en composer incises, phrases et périodes.

Or rien n'est plus *unifiant* que l'*ondulation rythmique* elle-même, que le rythme ondulant.

1157. — Voyez les vagues de la mer par un temps calme, au large surtout : elles se soulèvent, s'abaissent et se succèdent majestueusement sans aucune solution de continuité ; pas d'arrêt, pas de division, pas de replis sur elles-mêmes, pas de nœuds. Là même où, après le soulèvement des ondes s'achève leur retombée, là, commence leur relèvement, et ainsi de suite, presque à l'infini. C'est dans une succession animée, vivante, l'unité la plus intime, d'abord entre les deux parties d'une même ondulation, élévation et dépression (arsis et thésis) ; puis entre les diverses ondulations elles-mêmes qui se succèdent sans interruption. Parfois une vague plus large, plus gonflée, plus longue, s'étalera sous vos yeux, mais toujours sans briser le bercement général, continu, des ondes.

Belle image du rythme grégorien et de l'unité de toutes ses parties.

1158. — Dès lors, rien de plus simple et de plus facile que d'imiter les ondulations gracieuses de la mer, pour figurer les ondulations non moins gracieuses, mais plus variées, des mélodies grégoriennes.

qu'il est suivi d'une ou même de plusieurs syllabes : la faiblesse de la syllabe finale, qu'on ne prononce que peu ou point, ne permet pas de donner à cette syllabe un ictus thétique.

1048. — C'est surtout dans le mot français que se fait sentir la faiblesse, le néant de cette syllabe :

A Mon- tú- re guil- le- rét- te, [7 syl.]

B Tril- bý, pe- tít cour- siér, [6 syl.]

C Tu sérs mon a- mou- rét- te, [7 syl.]

D Mieux qu'ún beau des- tri- ér. [6 syl.]

Fig. 579.

1049. — Tobler fait remarquer que la versification française « traite *la dernière syllabe tonique* du vers comme étant la dernière qui compte dans le vers, et, dans les cas où elle est suivie d'une syllabe atone, cette syllabe atone (féminine) ne compte pas... *Les vers masculins et les vers féminins sont plutôt regardés comme des espèces différentes d'un seul et même vers* » (1).

Diez est plus net encore :

« Rien n'est plus simple que d'indiquer la place de l'accent dans cette langue (française). Les mots avec terminaison masculine (comme *plaisant*), l'ont sur la dernière syllabe; ceux avec terminaison féminine *(plaisante)* sur l'avant-dernière. Cela est incontestable... Comme l'*e* féminin est devenu peu à peu muet, la règle peut être exprimée plus simplement encore : en français, *chaque*

(1) *Le vers français*, p. 8.

mot de deux ou plusieurs syllabes a l'accent sur la dernière, le fameux système trisyllabique du latin a été réduit ici à une loi monosyllabique » (1).

1050. — On comprend maintenant pourquoi l'accent français est *thétique*, même dans les mots avec terminaison féminine. Ces cadences féminines (cf. vers 1 et 3 de l'exemple ci-dessus) ne sont donc que des cadences ictiques *fortes prolongées* qui, par elles-mêmes, ne peuvent être conclusives.

Pour qu'elles le deviennent en musique, il faut recourir à un procédé de composition, disons le mot, à un « truc » rythmique, qui consiste dans l'allongement de la syllabe accentuée; grâce à cette prolongation, on arrive tant bien que mal, souvent assez maladroitement, à placer les syllabes finales faibles sur le frappé du temps composé suivant.

Procédé légitime d'ailleurs : l'importance donnée à la pénultième accentuée par cette prolongation affaiblit progressivement le temps fort (style moderne) de la dernière mesure et permet au rythme de se poser doucement sur la syllabe faible finale :
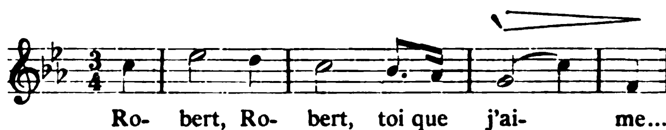


Fig. 580.

§ 3. — Liberté de l'accent, même en français, dans les anciennes compositions.

1051. — Allons plus loin. Il faut bien préciser; la tendance naturelle de l'accent français est de se poser sur la thésis du rythme, celle de l'accent latin de s'élancer avec l'arsis des mots. Toutefois l'accent français et l'accent latin peuvent s'affranchir chacun de la loi qui les régit ordinairement : les mots peuvent perdre quelque chose de leur physionomie individuelle; une fois enclavés dans la phrase, ils ne s'appartiennent plus à eux-mêmes, ils font partie d'un tout, auquel ils doivent se soumettre.

(1) *Gramm. des langues romanes*, I, p. 471.

1052. — Des preuves de cette liberté, de cet affranchissement, ont été données plus haut pour l'accent latin ; il ne sera pas inutile d'en fournir pour *l'accent français*. Cette étude n'appartenant pas directement à notre sujet, nous ne pouvons que la toucher en passant, comme une confirmation du traitement appliqué à l'accent latin et de l'indifférence du touchement au point de vue dynamique.

1053. — Nous ne pouvons prendre d'exemples dans les pièces modernes, car les compositeurs s'en tiennent rigoureusement à la règle : l'accent au « temps fort » !

Il faut remonter aux XVIe et XVIIe siècles, c'est-à-dire à une époque où la théorie de la concordance obligatoire de l'accent et du « temps fort » était encore inconnue, pour trouver ce que nous cherchons.

1054. — On pourrait ici faire les mêmes divisions que nous avons présentées ci-dessus, p. 629, dans la musique polyphonique latine :

A. Phrases où tous les accents français sont au frappé, selon leur tendance naturelle.

B. Phrases où tous les accents français sont au levé.

C. Phrases où les accents sont tantôt au levé, tantôt au frappé.

1055. — Nous préférons nous borner à citer en entier un psaume de Goudimel (1505-1572), qui correspond à la section C ci-dessus ; nous ne donnons que le schéma rythmique :

PSAUME LX.

Deus, repulisti nos (1).

Superius	O	Dieu qui	nous as	de-
Contra	O	Dieu	qui	nous as
Tenor	O	Dieu qui	nous as	de-
Bassus		O	Dieu qui	nous as

(1) HENRI EXPERT, *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, *Claude Goudimel*, XXVI, p. 68. — Les paroles françaises sont de Théodore de Bèze.

S. bou- tez, Qui
C. de- bou- tez, Qui
T. bou- tez, Qui nous as,
B. de- bou- tez, Qui nous

S. nous as de toi es- car-
C. nous as de toi es- car-
T. de toi es- car- tez,
B. as de toi es- car-

S. tez Ja- dis con-
C. tez Ja- dis con- tre nous
T. Ja- dis con- tre nous ir-
B. tez Ja-

S. tre nous ir- ri- té
C. ir- ri- té Tour- ne toi de no-
T. ri- té Tour- ne toi
B. dis con- tre nous ir- ri- té Tour-

S. Tour- ne toi de no-
C. stre cos- té Tour- ne toi
T. de no- stre cos- té Tour- ne toi
B. ne toi de no- stre cos- té, Tour-

S. tre cos- té
C. de no- stre cos- té. Tu as no-
T. de no- stre cos- té. Tu
B. ne toi de no- stre cos- té.

S. Tu as no- stre pa-
C. stre pa- ys se- coux, tu as
T. as no- stre pa- ys se-
B. Tu as

S. ys se- coux, Et
C. no- stre pa- ys se- coux,
T. coux, Et cas- sé
B. no- stre pa- ys se- coux

S. cas- sé à for- ce de

C. Et cas- sé à for-

T. à for- ce de coups, et cas- sé

B. Et cas- sé

S. coups Guai- ri sa

C. ce de coups Guai- ri sa

T. à for- ce de coups Guai-

B. à for- ce de coups. Guai- ri sa

S. plai- e qui le pres-

C. plai- e qui le

T. ri sa plai- e qui le pres-

B. plai- e qui le pres-

S. se Car tu vois

C. pres- se Car

T. se Car tu vois

B. se Car tu vois com- ment

S. com- ment il s'a- bais- se.

C. tu vois com- ment il s'a- bais- se.

T. com- ment il s'a- bais- se.

B. il s'a- bais- se.

Fig. 581.

1056. — L'accent français, alors comme aujourd'hui, reposait sur la dernière syllabe des mots à cadence masculine : *bontéz, jadís, irrité,* — et sur la pénultième des mots à cadence féminine : *cóntre, toúrne, nóstre, fórce.*

Dans notre exemple, les mots « masculins » chevauchent presque tous sur les mesures, et c'est bien.

En outre, les mots « féminins » qui, d'après la règle de la concordance des accents et des « temps forts » de la musique, devraient appuyer leurs accents sur le premier temps des mesures, ont presque tous aussi l'accent, et l'accent fort, au levé de la mesure, et les syllabes muettes au frappé; nous avons signalé cette disposition, vrai scandale pour un bon nombre de nos modernes compositeurs, au moyen d'un soufflet (♩ | ♩).

Le mot *plaie* est le seul à se conformer à la prétendue règle.

Vers la fin, les mots *presse* et *abaisse* ont également l'accent au premier temps, mais toujours ces accents sont prolongés de deux, trois, quatre temps et plus, ce qui permet à la syllabe finale de s'appuyer doucement, pour finir, sur le premier temps de la dernière mesure.

1057. — Y aurait-il erreur, faute grossière contre l'accentuation française et les lois musicales et rythmiques?

Nullement.

Le compositeur suit les lois d'adaptation qui ont toujours été en honneur dans toutes les rythmiques, dès les temps les plus anciens. Sans méconnaître le rythme normal du mot, il sait user à propos de la liberté qui lui appartient. Il a fallu la renaissance

du XV[e] et du XVI[e] siècles pour corrompre le rythme musical, donner naissance à la mesure moderne, et à la théorie malheureuse du temps fort obligatoire au premier temps.

ARTICLE 4. — L'ARSIS ET LA THÉSIS CHEZ LES AUTEURS LATINS.

1058. — Les principes sur lesquels s'appuie la rythmique des mots latins, telle que nous l'avons exposée ci-dessus, ne recevront pas une confirmation vraiment sérieuse de l'enquête suivante sur les auteurs latins. Il est bon cependant de ne pas négliger ces derniers, ne serait-ce que pour constater une fois de plus, non seulement le peu de renseignements qu'il est possible de tirer de leurs écrits, mais aussi la légèreté et l'inintelligence de leurs affirmations.

Nous ne nous laisserons pas entraîner dans des discussions oiseuses, obscures et interminables sur l'*arsis* et la *thésis ;* nous ne tirerons des textes anciens que ce qui en ressort clairement et sans effort, laissant de côté tout ce qui serait inutile ou obscur.

§ 1. — Nature de l'arsis et de la thésis.

1059. — Nous avons dit bien souvent, au cours de cet ouvrage, que *l'arsis* est un *début,* la *thésis* une *fin.* C'est la doctrine des anciens auteurs. Si nous ne recueillons de nos recherches que cette seule notion, nous n'aurons pas perdu notre temps.

M. Gevaert fait remarquer avec raison que les écrivains antiques admettaient des mesures commençant par le temps levé : « mesures arsiques ». Ces prétendues *mesures* sont à notre avis de *vrais rythmes*. Puis il ajoute : « On dirait même que cette dernière combinaison leur ait paru la plus régulière ; en effet *ils nomment toujours l'arsis avant la thésis ;* ce qui à un certain point de vue (1) est assez logique, toute percussion étant nécessairement précédée d'un élan » (2).

(1) C'est le point de vue rythmique.
(2) *Musique de l'Antiquité*, t. II, p. 22.

1060. — Cette dernière raison vaut certainement pour la musique grecque et pour la moderne ; mais l'explication de l'antériorité de l'arsis sur la thésis serait plus vraie si l'on disait simplement : les Grecs nomment toujours l'arsis avant la thésis, parce que tout élan, tout départ, tout début (*arsis*) précède un repos, une fin, une arrivée, une percussion (*thésis*). Cela est si vrai que, dans la musique moderne, des rythmiciens sérieux veulent qu'on suppose toujours une *arsis-anacrouse* dans les phrases dont le début commence au frappé.

1061. — Mais venons-en aux textes, dont le plus grand nombre, toutefois, sera renvoyé en Appendice, afin de ne pas retarder la marche. Nous ne donnerons ici aucune référence, renvoyant pour tous ces textes à l'*Appendice au ch.* XII, à la fin du volume.

1062. — D'abord, tous les textes que nous avons pu recueillir nomment l'arsis avant la thésis, comme on peut le vérifier.

1063. — Mieux que cela ; plusieurs auteurs disent positivement que l'arsis est un *début*, la thésis une *fin* :

Sergius : Arsis in prima parte pedis, thesis in secunda.

Diomède : Pes est qui incipit a sublatione (arsis), finitur positione (thesis).

Julianus Toletanus : Arsis est elevatio, id est inchoatio pedis ; thesis, positio, id est finis partis.

etc. etc.

Qu'il s'agisse de pieds métriques ou de mots, peu importe ; pour le moment nous cherchons uniquement l'idée que se faisaient les anciens de l'arsis et de la thésis, et nous l'avons.

Cela est trop clair pour que nous insistions.

§ 2. — Distribution des syllabes du mot en arsis et en thésis.

Essayons de pénétrer plus avant dans la pensée des grammairiens.

Quelle place assignent-ils dans le mot à l'arsis et à la thésis ?

1064. — La réponse n'est pas aussi facile qu'à la question précédente ; et l'on s'en convaincra si l'on veut se rappeler la

confusion qui s'est établie dans l'usage de ces termes, précisément à l'époque des grammairiens latins, du Ier au VIIe siècle.

Les uns conservent à ces mots leur sens grec; d'autres les emploient dans leur sens latin; d'autres encore se servent tour à tour des deux sens, et ne s'aperçoivent pas de la contradiction.

De plus, ils ne disent pas toujours s'il s'agit d'*arsis mélodique* ou d'*arsis rythmique*, de prose ou de métrique.

D'ailleurs savent-ils bien toujours ce qu'ils veulent dire? Pour plusieurs, on peut en douter sérieusement, car les contradictions ne manquent pas; et « rien n'est plus difficile à expliquer qu'un auteur qui ne sait pas lui-même ce qu'il veut dire » (1).

1065. — Cependant, en étudiant les textes, on peut, sans les presser, en tirer quelque lumière pour élucider la question posée.

Les auteurs partent toujours de ce principe que : l'arsis est un début, la thésis une fin. L'application qu'ils vont en faire aux mots latins, aux pieds métriques, est parfois juste, d'autres fois évidemment fausse, comme on va le voir.

A) Mots de deux syllabes.

1066. — Tous les auteurs sont d'accord pour les mots de deux syllabes. Ils raisonnent comme nous avons raisonné nous-mêmes: la première syllabe est un début, donc elle appartient à l'arsis; la deuxième syllabe est à la fin, elle revient de droit à la thésis.

1067. — Ecoutons *Pompeius :* « Arsis et thesis dicitur elevatio et positio. Ut si dicam *égo, e* arsis est, *go* thesis est... ut puta *Róma*, prima syllaba arsim habet, secunda syllaba thesim ».

1068. — *Julianus :* « Quid est arsis? elevatio, id est inchoatio partis; quid est thesis? positio, id est finis partis. Puta si dicam *prúdens, pru* elevatio est, *dens* positio ».

1069. — Voilà qui contredit nettement la manière de faire des musiciens modernes qui placent toujours l'accent latin au frappé de la mesure, alors qu'il faut le mettre, dans les dissyllabes paroxytons, au levé, à l'arsis du rythme :

(1) WEIL ET BENLOEW, *Théorie générale de l'accentuation*, p. 100.

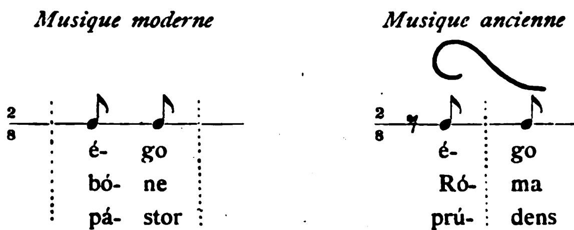


Fig. 582.

C'est la règle formelle des anciens pour les mots de deux syllabes. Au reste, du moment qu'on veut, avec un mot de deux syllabes valant deux temps premiers, dessiner un rythme, *il est impossible de faire autrement.*

1070. — On peut voir encore les textes C et J qui donnent pour exemple *árma* et *léo*, et plusieurs autres qui disent également la même chose sans produire d'exemple : A², D, F, G, H, K.

B) Mots de trois syllabes proparoxytons.

1071. — L'accord est encore à peu près complet entre les auteurs pour les mots de trois syllabes *proparoxytons.*

1072. — *Julianus, Servius* et *Pompeius* nous disent : « Si, dans un mot de trois syllabes, l'accent est sur la première, comme dans *Dóminus*, l'arsis réclame pour elle deux syllabes, la thésis une ».

On ne peut rien voir de plus clair :
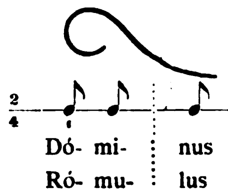


Fig. 583.

La syllabe d'accent *Dó* se place au touchement du rythme élémentaire sans doute, mais aussi à l'arsis du rythme simple. Voilà encore le *caractère arsique* de l'accent latin confirmé.

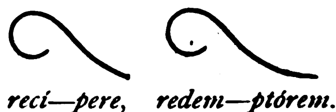
1073. — Avec ces deux règles, nous avons ce qu'il nous faut pour rythmer tous les mots latins, puisque tous se terminent soit par un paroxyton *(Róma)*, soit par un proparoxyton *(Rómulus)*, et nous pourrions nous en contenter; mais nous devons suivre les grammairiens jusqu'au bout.

C) *Mots de quatre syllabes.*

1074. — Tout férus de leur principe vrai, voici qu'ils vont l'appliquer sans discernement et arithmétiquement.

1075. — Ainsi *Pompeius*, après avoir divisé *Róma* comme nous l'avons indiqué ci-dessus, continue :

« Comment diviser, si le mot a quatre syllabes? Deux syllabes alors sont à l'arsis, deux à la thésis :



recí—pere, redem—ptórem.

» Et s'il y en a huit? quatre seront à l'arsis, quatre à la thésis :



justifica—tiónibus ».

1076. — On le voit, ces dernières divisions sont purement artificielles, et ne répondent à aucune réalité rythmique du mot.

L'erreur de Pompéius et des autres est d'avoir confondu le début et la fin du mot *tout entier* avec le début (arsis) et la fin (thésis) du rythme qui se trouve à *la cadence* de chaque mot. Or, cette cadence, ce rythme ont été déjà fixés par eux dans les paroxytons de deux syllabes et les proparoxytons de trois : cela suffit à tous.

En plaçant dans les types *Ró—ma* et *Rómu—lus* l'arsis au début du mot, ils la plaçaient en même temps au début du rythme, et c'était bien. Là, ils n'ont pu s'égarer; et en divisant ainsi, ils suivaient, sans trop s'en rendre compte peut-être, leur instinct musical et traduisaient dans leur enseignement des faits de pratique journalière.

Mais en divisant ensuite les mots de quatre ou huit syllabes, moitié à l'arsis et moitié à la thésis, ils délaissaient le rythme vrai du mot, sa vraie cadence, et leur division devenait purement mathématique et arbitraire.

D) Mots de trois syllabes paroxytons.

1077. — Restent les mots paroxytons de trois syllabes. L'accent est au milieu : *beátus*. Impossible, disent-ils, de couper la syllabe en deux, « *quoniam non licet in divisione temporum syllabam scindi* ». Réflexion vraiment naïve! Que vont-ils faire?

Ici, les auteurs se séparent.

1078. — *Priscien* est le seul qui fasse coïncider l'arsis avec l'accent : dans le mot *natúra*, il donne *natú* à l'arsis, *ra* à la thésis. *Il englobe les syllabes antétoniques dans le mouvement arsique*, ce qui est exact au double point de vue mélodique et rythmique.

1079. — *Servius, Julianus* et *Pompeius*, dans les mots *beátus* et *Camíllus*, sont encore d'accord pour donner la première syllabe à l'arsis, les deux dernières à la thésis.

1080. — *Terentianus Maurus* divise *amœ́nus* de deux façons :

1° *a* arsis, *mœ́nus* thésis,

ou 2° *amœ́* arsis, *nus* thésis.

1081. — En somme, Terentianus a raison de donner les deux divisions : *pratiquement et dans une phrase donnée*, ces deux divisions peuvent convenir à ces mots, de même que les mots de deux syllabes peuvent être comptés pour un seul mouvement rythmique binaire, et les proparoxytons pour un seul mouvement ternaire :

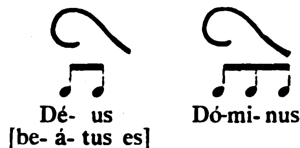


Fig. 584.

Tout cela dépend du contexte, de l'enchaînement avec les mots qui suivent ou qui précèdent. Dans ce cas, ils sont indifféremment, *et tout entiers*, à l'arsis ou à la thésis, ils ont perdu leur isolement, ils ne sont plus un rythme, mais une partie de rythme, un temps composé.

Terentianus, sans doute, ne croyait pas si bien dire, il a rencontré la vérité sans le savoir.

1082. — Encore faut-il bien préciser que, si la division *be—átus* est possible, ce n'est pas là la division rythmique normale *du mot isolé.* Pour avoir le rythme *vrai* de ce mot, il faut lui appliquer la même règle qu'aux mots *égo* et *Dóminus :* la thésis est à la dernière syllabe, puis en remontant, l'arsis aux deux précédentes; c'est la division de Priscien, et Terentianus la mentionne :

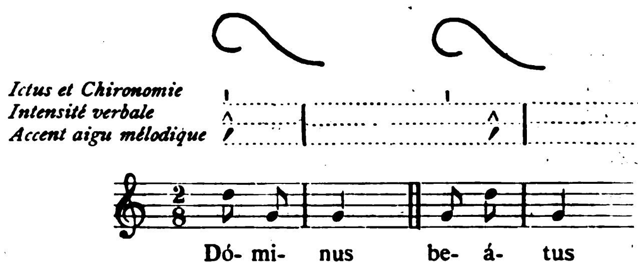


Fig. 585.

1083. — Nous avons à conserver de cette excursion à travers les broussailles arsiques et thétiques des grammairiens latins, les points suivants :

1° *Nature de l'arsis et de la thésis;* l'arsis est un début, la thésis est une fin.

2° *Distribution des syllabes du mot en arsis et en thésis :*

Mots de deux syllabes *Ró- | ma*

Mots de trois syllabes paroxytons *Be-á- | tus*

Mots de trois syllabes proparoxytons, *Dó-mi- | nus*

Nous avons par là même le rythme de tous les mots latins, dont la cadence ne peut être que spondaïque ou dactylique.

1084. — Il n'est pas dit un seul mot de *l'anacrouse;* cette expression ne paraît jamais dans les textes des anciens. Toutes les syllabes des mots trouvaient place soit à l'arsis, soit à la thésis; ce fait ressort clairement de toutes nos citations, et nous amène à rappeler l'origine moderne de cette expression.

ARTICLE V. — INUTILITÉ DE LA THÉORIE DE L'ANACROUSE, INCONNUE DES ANCIENS.

1085. — Si l'on a bien compris la nature du rythme, c'est-à-dire l'union intime, indissoluble de l'arsis et de la thésis, on a compris du même coup combien inutile et dangereure est la notion de *l'anacrouse*, telle que l'ont proposée, il y a un siècle environ, certains métriciens, suivis plus tard par quelques musiciens.

1086. — M. H. Riemann, dans son *Dictionnaire*, définit ainsi *l'anacrouse :* « Nom que l'on donne à la mesure apparemment incomplète qui se trouve souvent au début d'un morceau (levé) ou d'une phrase musicale : par exemple, dans
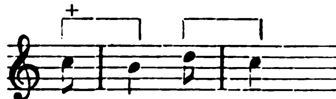


Fig. 586.

la croche isolée au commencement. Par le fait que notre écriture musicale place la barre de mesure immédiatement avant le temps fort, tous les motifs qui commencent sur un temps faible sont « anacrousiques »; autrement dit, la barre de mesure les partage en deux fragments. Cependant, rien ne serait plus faux que de séparer une telle anacrouse de la mesure qui suit et de considérer les sons placés entre deux barres de mesure comme un " motif " ».

1087. — M. Riemann, malgré la théorie si lumineuse qu'il a donnée de la formation du « motif » rythmique et de l'union profonde qui existe entre le temps léger (arsis) et le temps lourd (thésis) (1), admet donc ce terme; mais il repousse la chose, c'est-

(1) Cf. *N. M. G.*, I, p. 52, note 1.

à-dire l'idée d'une séparation entre l'anacrouse et la mesure qui suit.

1088. — C'est avec cette restriction importante que plusieurs musiciens modernes consentent, imprudemment ce nous semble, à se servir du mot « anacrouse ». Pour nous, nous ne pouvons nous décider à employer ce terme, qui renverse toute la notion du rythme.

Rien de plus facile à prouver, surtout lorsqu'il s'agit de musique avec paroles.

1089. — Voici deux exemples bien connus, l'un français, l'autre latin :
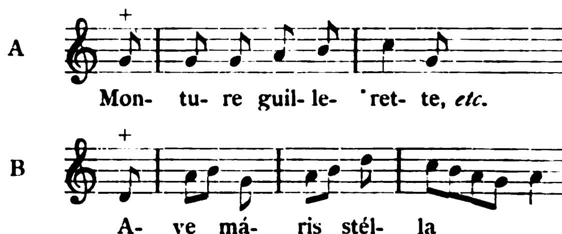


Fig. 587.

1090. — En A, la note anacrousique serait, dit-on, la croche du début, placée avant le temps frappé; elle n'appartient pas à la même mesure que les notes suivantes, elle est donc note de prélude, « note accessoire », note en dehors du rythme! Serait-ce possible? Mais alors, la première syllabe *mon* du mot *monture* qui lui correspond serait donc elle-même syllabe accessoire, syllabe en dehors du rythme! On voit, qu'on nous passe le mot, l'« énormité » d'une pareille conception rythmique.

Le même raisonnement peut être fait pour la première note de l'exemple latin B.

1091. Qu'une analyse purement *métrique*, c'est-à-dire scindant matériellement la mélodie de « temps fort » en « temps fort », mesure par mesure, considère cette note comme un hors d'œuvre, comme une *anacrouse*, une note avant le frappé, soit...

Mais qu'une analyse *rythmique*, conforme à la nature des faits, conforme à ce que nous *entendons*, à ce que nous *sentons*, considère cette note et cette syllabe comme étrangères au rythme, cela nous semble inadmissible; il faudrait admettre alors que le mouvement

1199. — *Sanctus VII.* — Rythme composé par contraction d'un rythme simple et d'un rythme composé :

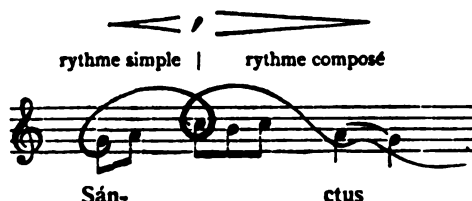


Fig. 631.

1200. — *Agnus VII.*— Rythme composé :

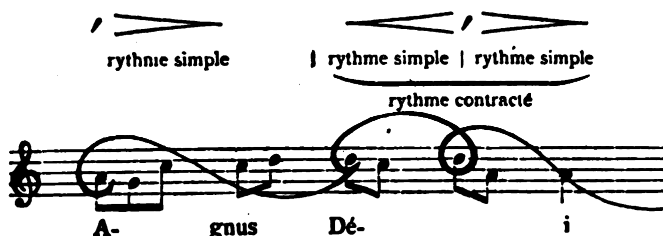


Fig. 632.

Trois rythmes simples : le premier sur *Agnus :* renversement mélodique; la deuxième syllabe est plus élevée que la première, mais si peu, que l'intensité conserve ses droits; en conséquence, *arsis* forte sur la première syllabe, *thésis* faible sur la deuxième.

Le deuxième rythme sur la syllabe *Dé :* première clivis, *ré-ut, arsis recourbée;* deuxième clivis, *ré-la,* sert de *thésis* à l'arsis précédente, mais est relancée aussitôt et transformée, par *contraction,* en élan du troisième rythme.

On suppose dans cette exécution que l'*accent principal* de cette incise est placé sur la clivis *ré-la.* Mais le directeur du chant a toute liberté pour le faire concorder avec l'accent tonique de *Déi,* première clivis; il pourrait alors se contenter, sur *Déi,* d'un rythme *purement ondulant,* ce qui donnerait :

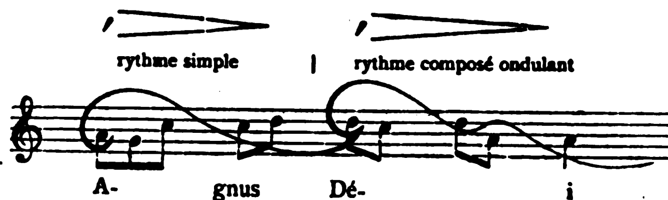


Fig. 633.

parasite que l'on rejette en dehors et à part, et pour laquelle Hermann a inventé le mot *anacrousis*. Par suite, le vers ïambique n'existe plus... Puis-je craindre de me tromper en affirmant que c'est là méconnaître entièrement l'esprit de la versification ancienne? » (1).

Masqueray prononce la même condamnation : « Je rejette absolument cette théorie. L'anacrouse est une invention moderne » (2).

De même, Kawczynski : « Le philologue allemand Godfried Hermann va encore plus loin, il rejette les rythmes qui commencent par des syllabes brèves, à savoir le rythme ïambique (◡ –) et l'anapestique (◡◡ –), en les ramenant au rythme trochaïque et au dactylique avec des « anakrousis » inventés à propos. C'est une destruction du système rythmique des anciens » (3).

« Le mot *anacrouse*, dit de son côté Westphal, n'est pas un terme ancien : il a été employé pour la première fois par Hermann; de plus, on ne trouve chez les anciens absolument aucune autre expression qui réponde à ce concept d'anacrouse » (4).

Et Chaignet qui cite ce texte, *l. c.*, ajoute : « Ainsi il est avoué que les anciens n'ont connu ni le nom, ni l'idée, ni la chose ».

1096. — Voilà donc sur quel fondement s'appuient quelques musiciens pour préconiser l'anacrouse. Il est inutile de nous étendre davantage; aussi bien la liste de ceux qui rejettent cette théorie s'allonge de jour en jour.

1097. — En terminant, nous répéterons simplement avec Masqueray :

L'Ecole de Solesmes « rejette absolument la théorie » de l'*anacrouse*, soit en métrique, soit en chant grégorien, soit en musique moderne : les mots *arsis et thésis* suffisent pour expliquer tous les phénomènes, toutes les formes rythmiques de l'art oratoire, de l'art musical dans tous les pays, dans tous les temps.

(1) *Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique*, p. 200.

(2) *Traité de métrique grecque*, § 140.

(3) *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes*, p. 59.

(4) « Das Wort Anakrousis kein antiker, sondern erst ein von Hermann aufgebrachtet Terminus ist, und auch durchaus kein anderer Ausdruck für diesen Begriff bei den Alten aufzuweisen ist ». *Metrik*, t. I, p. 215.

ARTICLE 6. — NATURE DE L'ICTUS RYTHMIQUE CHEZ LES ANCIENS.

1098. — La théorie de l'*ictus* ne mériterait-elle pas le même reproche que celle de l'*anacrouse*, à savoir d'avoir été inconnue dans l'antiquité?

On serait tenté de le croire en lisant dans une Méthode récente : « La théorie qui place la base et l'effet du rythme dans une certaine fonction de notes appelées *ictus* ne repose sur aucun document : aucun auteur n'en parle, aucun manuscrit n'en contient. Les *épisèmes* qu'on trouve dans certains codices anciens n'ont aucun rapport avec ceux qui marquent les « ictus » modernes (1) ».

Ce que l'auteur conteste ici, il est important de le noter, c'est beaucoup moins le mot « ictus » que la *fonction* qu'il désigne. Cela ressort du texte même (2). C'est cette *fonction* de l'ictus qui serait une invention toute moderne.

1099. — Tout ce que nous avons dit dans les pages précédentes, notamment les textes cités sur l'arsis et la thésis, proteste contre cette allégation, puisque l'*ictus* rythmique n'est pas autre chose pour nous que la *thésis* du rythme élémentaire, et que la *fonction* de la thésis est clairement décrite par les grammairiens et les rythmiciens de l'antiquité. On peut même dire qu'elle est à la base de toute la rythmique, musicale et poétique, de tous les temps.

1100. — Mais il faut répondre plus directement à l'objection, et montrer que l'ictus n'était aucunement ignoré des anciens : ils en connaissaient le *nom*, la *fonction* et la *nature*.

C'est ce que nous établirons brièvement pour terminer.

§ 1. — Emploi du mot « ictus » dans l'antiquité.

1101. — Le mot « ictus » est un terme technique dont certains métriciens modernes (3) se servent volontiers pour désigner le

(1) A. Gastoué, *Nouvelle Méthode pratique*, p. 49.

(2) Cf. Dom J. Gajard, *L'Ictus et le Rythme* (*Revue Grégorienne*, 1920, p. 57 et suiv.).

(3) Par exemple, MM. Vendryes (*Traité d'accentuation grecque*), Havet (*Métrique grecque et latine*), L. Mueller (*Métrique grecque et latine*), L. Laurand (*Manuel des Etudes grecques et latines*, Fascicule VII,) etc.

début du pied métrique, le « temps marqué », la thésis (au sens grec), ce que beaucoup appellent — à tort — le « temps fort ».

Nous l'avons accepté nous-même, à la fois pour éviter cette expression détestable et radicalement fausse de « temps fort », et pour prendre un terme connu des métriciens.

1102. — Les anciens avaient eux aussi le mot « ictus », mais sans lui attacher toujours une signification rythmique nettement définie. C'est du moins ce qui ressort des textes qui nous sont restés.

1103. — Il est clair qu'en certains cas le mot « ictus » n'est aucunement employé comme terme technique de métrique, par exemple lorsque Terentianus Maurus nous dit :

> « Una longa non valebit edere ex sese pedem,
> *ictibus* quia fit duobus, non gemello tempore » (1);

et Diomède :

« Ergo una longa pedem non valebit efficere, quia *ictibus* duobus arsis et thesis, non gemello tempore perquirenda est (2). — Le pied ou rythme ne peut être constitué par un seul temps prolongé de durée double; il doit avoir deux sons distincts qui se répondent ».

« Ictus » ici signifie l'ictus individuel, ou la syllabe, rien de plus.

1104. — Par contre, on ne saurait nier que, dans d'autres cas, « ictus » a tout-à-fait l'acception que nous lui attribuons maintenant, et signifie nettement la retombée rythmique, le « temps marqué » du rythme; par exemple dans ce texte bien connu d'Horace :

> « ... unde etiam trimetris accrescere jussit
> Nomen iambeis, cum senos redderet *ictus*
> Primus ad extremum similis sibi » (3).

Il est question ici du trimètre ïambique, qui comprend douze syllabes, six brèves et six longues :

∪ –́ ∪ –́   ∪ –́ ∪ –́   ∪ –́ ∪ –́

Or Horace nous parle de *six* ictus : « dum *senos* redderet ictus ».

(1) *De Metris*, 1342-1343 (KEIL, vol. VI, fasc. II, p. 366).
(2) *Art. Gramm.*, Lib. III, *De Pedibus* (KEIL, vol. I, fasc. II, p. 475, 3).
(3) *Ad Pisones*, 253.

1105. — C'est bien aussi, semble-t-il, la « pulsation du rythme », les temps marqués, les retombées, que vise Quintilien, quand il dit par exemple :

« ... tempora etiam animo metiuntur et pedum et digitorum *ictu* intervalla signant » (1).

S'il s'agit proprement dans ce passage d'un bruit du pied ou d'un claquement des doigts, c'est évidemment en relation étroite avec le mouvement du rythme, pour l'indiquer. Et cette expression de Quintilien a précisément le mérite de nous introduire dans la véritable notion de l'ictus rythmique.

§ 2. — Origine et signification précise du mot « ictus » et des autres expressions équivalentes en usage dans la rythmique antique.

1106. — Trop souvent, à notre époque, le mot « ictus » est entendu au sens d'un ictus *vocal*, c'est-à-dire d'une intensité vocale, d'un coup de voix, le fameux « temps fort » des modernes. Il est à remarquer que chez les anciens, par exemple chez Horace, Quintilien, Pline, le mot « ictus » est employé le plus souvent comme synonyme de *percussio*, comme *moyen d'indiquer*, par le geste, le rythme, la « pulsation », le « pulsus » du vers. Dès lors, cet *ictus*, cette *percussio*, n'est plus une force de la *voix*, mais un bruit du *pied* ou de la *main* battant, scandant le rythme : « *pedum* et *digitorum ictu* intervalla signant », dit Quintilien, ou encore, employant un synonyme : « oratio non descendet ad *crepitum digitorum* » (2).

Ce que dit aussi Terentianus Maurus : « *Pollicis sonore* vel *plausu pedis* discriminare, qui docent artem, solent » (3).

1107. — Ainsi, les expressions synonymes : *scandere*, *percutere*, *ferire*, *gradiri*, *caedere*, *plaudere*, ou encore, *ictus*, *notae*, *loca percussionis*, etc., comme en grec les mots σημαίνειν, σημασία, βαίνεσθαι

(1) *Inst. Or.*, IX, 4, 51.
(2) *Ibid.*, IX, 4, 55. Cf. encore IX, 4, 75, 136, etc.
(3) *De metris*, 2254-2255. KEIL, VI, fasc. II, p. 393.

καταχρούειν, χροῦσις, « se rapportent uniquement au mouvement des pieds ou des doigts » (1).

1108. — Ce sont exactement les mêmes termes que nous rencontrons chez les auteurs du Moyen-Age : « Veluti metricis pedibus cantilena *plaudatur*;... *plaudam* pedes » (Hucbald). « Ut quasi metricis pedibus cantilena *plaudatur* » (Gui), etc.

Et Hucbald n'enseigne rien d'autre quand il dit explicitement : « Omne melos more metri diligenter mensurandum sit. Hanc magistri scholarum studiose inculcare discentibus debent, et ab initio infantes eadem aequalitatis sive numerositatis disciplina informare, inter cantandum, *aliqua pedum manuumve*, vel *qualibet alia percussione numerum instruere...* » (2).

1109. — Cela nous ramène une fois de plus à la nature du rythme musical, qui est d'être essentiellement un *mouvement* : mouvement *vocal*, très réel, en connexion intime avec le mouvement *vital*, dont il n'est que la traduction sonore, en relation lui-même avec le mouvement *local* (3).

Toute la terminologie rythmique, comme la battue elle-même du rythme, a son origine et sa raison d'être dans cette connexion intime des deux mouvements *vocal* et *local ;* on nous permettra de nous y arrêter quelque peu.

1110. — Comme le mouvement local, en effet, par ce fait qu'il est matériel et s'adresse à la vue, est plus saisissable et partant plus facile à décrire, il est naturel de le prendre pour exemple, si l'on veut expliquer le mouvement vocal, de lui-même intraduisible autrement que par analogie.

(1) M. KAWCZYNSKI, *Essai comparatif...*, p. 56. Sur ce point, les musiciens imitaient les métriciens : « Οἱ αὐληταί, ὅταν αὐλῶσι, καταχρούουσιν ἅμα τῷ ποδὶ τόν ῥυθμὸν τὸν αὐτὸν συναποδιδόντες ». *Schol. Aesch., c. Tim.*, p. 126. M. Kawczynski cite, *l. c.*, un texte de Capperonnier qui disait déjà, au commencement du XVIII[e] siècle, dans sa savante édition de Quintilien (Parisiis, 1725, p. 597, note 207) : « Ex quibus patet τὴν ἄρσιν apud rythmicos usurpari de *pedis manusve sublatione* in moderandis musicae numeris, *non autem de vocis ipsius elatione*, ut multi recentiori perperam explicarunt. — Cf. A. CHAIGNET, *Essais de métrique grecque. Le vers ïambique*, pp. 72 sqq.

(2) GERBERT, *Scriptores*, I, p. 228. — Pour le dire en passant, on verra par tous ces textes qu'en demandant d'indiquer le rythme par le mouvement de la main ou « chironomie », nous sommes à bonne école !

(3) Cf. *N. M. G.*, I[re] partie, ch. VIII, Le mouvement rythmique, pp. 97-102.

Or, c'est précisément ce qu'ont fait les Grecs. L'emploi souvent simultané des trois arts du mouvement — poésie, musique, danse, — les conduisit à ne faire usage que d'une seule terminologie rythmique. Ils empruntèrent au mouvement rythmique *local* de la danse deux expressions claires, lumineuses, qu'ils appliquèrent au mouvement rythmique sonore, vocal ou instrumental.

1111. — Dans la danse, ils appelaient *arsis (elevatio)* le mouvement ascensionnel, l'élan du corps; et *thésis (positio, depositio)* la déposition, le repos du corps au point terminus de son mouvement.

En conséquence, dans la musique, vocale ou instrumentale, et dans la poésie, ils appelaient *arsis*, élévation, élan, *les sons et les syllabes* qui concordaient avec l'élan du corps; et *thésis*, déposition, repos, *les sons et les syllabes* qui se chantaient au moment même où les danseurs *touchaient le sol*, soit pour prendre un simple appui et s'élever de nouveau, soit pour achever leur marche par un repos définitif. « C'est du mouvement des danseurs que nous sont venus les termes d'*arsis* et de *thésis*. On appelle *arsis* le commencement, et *thésis* la fin d'un mouvement orchestique ». Ainsi s'exprimaient les *anciens*.

Lorsque la *poésie* et la *musique* se produisaient sans la danse, les termes d'*arsis* et de *thésis* n'étaient nullement modifiés; mais, là même, ils correspondaient encore à des mouvements corporels d'élévation et d'abaissement, faits par le choryphée, qui, avec le pied ou la main, indiquait les ondulations rythmiques.

1112. — Nous nous trouvons là à l'origine, à la création de ces deux expressions dont la fortune a été considérable (1) Nous devons y rester, sans nous embarrasser des significations contradictoires qui, par la suite, leur furent attribuées. Il faut surtout, pour conserver fidèlement leur sens primitif, les dégager de toute

(1) Il est à remarquer que « tous les autres termes dont se servent et se sont servis les musiciens de tous les âges pour désigner le rythme sont également empruntés au mouvement local. Les mots d'*élan* et de *repos* (traduction d'arsis et de thésis), de *pas*, de *marche*, de *levé*, de *posé*, de *touchement*, d'*appui*, de *retombée*, de *légèreté*, de *lourdeur*, etc., se retrouvent, du moins équivalemment, à toutes les époques et dans toutes les langues. Il y a là un fait qui révèle l'existence d'une véritable loi ». DOM GAJARD, *op. cit.*, *Revue Grégorienne*, 1923, p. 62.

idée de force ou de faiblesse. Elles signifient seulement : *arsis*, élévation ; *thésis*, abaissement ; rien de plus (1).

1113. — Ce n'est pas tout. De même que les modernes, les anciens ne se contentaient pas d'avoir à leur service une terminologie claire et précise pour exprimer le mouvement rythmique; ils avaient en outre, pour le transmettre au dehors, pour le peindre aux yeux, non seulement les mouvements du corps dans l'orchestique, mais encore le geste. Comme nous, ils se servaient du pied et de la main, et tout naturellement, pour les mêmes raisons que nous venons d'indiquer, ces gestes reproduisaient les mouvements rythmiques de la danse. Le *levé* de la main ou du pied correspondait à l'*arsis;* le *baissé*, à la *thésis*. C'est le bruit fait par la main ou le pied en se posant qu'on appelait *percussio* ou *ictus*.

1114. — Mais une remarque importante s'impose ici :

Certaines expressions des auteurs latins, et en particulier ce texte de Marius Victorinus : « *Est arsis sublatio pedis sine sono; thesis, positio pedis cum sono* » (2) ont donné lieu à une interprétation tout-à-fait erronée.

Parce que le pied en se posant, les doigts en claquant, ou la main en frappant la thésis produisaient un bruit, un son, on a conclu de suite que toutes les thésis étaient fortes, tous les levés faibles. Conclusion fausse, car le bruit fait par le pied de l'hégémon n'indique pas nécessairement que la note ou syllabe correspondante soit forte. Ce bruit indique simplement une thésis, une cadence, qu'elle soit forte ou faible; du bruit fait par le pied, on passe à la mélodie, à une intensité supposée de la voix : c'est là l'erreur.

Le « *cum sono* » ne se rapporte qu'au geste lui-même, qu'au pied qui s'abaisse pour indiquer la *place* de la thésis, mais *non sa qualité dynamique*. Cette thésis peut être forte (A), ou faible (B), n'être qu'une prolongation syncopale (C), ou même être remplacée par un silence (D) :

(1) C'est d'ailleurs ce qui a permis de les appliquer plus tard à la mélodie, avec une grande exactitude de langage. L'*arsis mélodique* est une élévation de la voix dans l'échelle des sons ; la *thésis*, un abaissement. Et là aussi l'idée de force ou de faiblesse est complètement absente.

(2) *Art. Gramm.*, Lib. I, *De arsi et thesi* (KEIL, vol. VI, fasc. I, p. 40, 15).
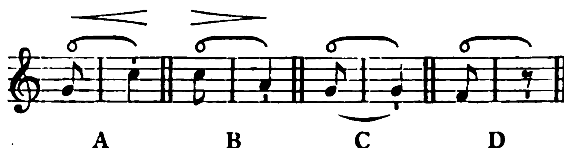


Fig. 588.

le bruit du pied se fera néanmoins entendre dans tous les cas avec la même intensité.

1115. — D'ailleurs une réflexion bien simple montre la fausseté de cette interprétation. Si vous appliquez à la mélodie et au rythme le « *cum sono* », il faut aussi leur appliquer le « *sine sono* ». Mais alors, il n'y a plus de *son*, plus de *note*, plus de syllabe pour remplir le levé de la mélodie et du rythme!... On voit que ces deux expressions ne peuvent se comprendre que du *bruit* et du *silence* faits alternativement par le pied ou la main du chef de chœur. Th. Reinach dit avec raison que, chez les Grecs, « l'accent d'intensité, le temps fort moderne n'existe pas » (1).

1116. — Longtemps la musique palestrinienne a été battue à la façon antique « *cum sono* », et cet usage déplorable n'est pas encore tombé entièrement en désuétude; faut-il en conclure que tous les *loca percussionis* des *battute* palestriniennes sont des temps forts? A quel résultat pratique arriverait-on avec une pareille théorie!

Rien n'empêche la musique grégorienne de subir le même traitement. Et pourquoi ne pas le dire? Nous nous permettons souvent dans nos conférences et répétitions pratiques, au monastère et ailleurs, d'indiquer les détails de la marche rythmique, tout comme les Grecs et les Latins, en frappant « *cum sono* » du pied ou de la main les notes et syllabes qui portent les touchements, les thésis; les exécutants savent fort bien que ce procédé a pour but de grouper des voix qui s'égarent et s'éparpillent, et non de battre le temps fort.

(1) DAREMBERG ET SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités*, au mot *Musique*. Même enseignement dans le livre tout récent de M. Th. Reinach : *La Musique grecque* (1926), p. 79 : l'auteur distingue nettement entre le bruit fait par le pied de l'aulète, même « muni de castagnettes », et l'émission vocale elle-même, qui ne subissait aucun accroissement d'intensité. Cf. ci-dessous, p. 681, note 1.

1117. — Bref, l'ictus, comme tel, n'est pas un coup de la *voix*, mais le claquement du *doigt* ou du *pied*, le léger bruit fait par la *baguette* de l'hégémon, à la retombée du mouvement rythmique. Il n'implique donc pas nécessairement un « temps fort », une intensité du *son*.

1118. — On peut lui donner encore différents noms, également bons : *posé*, *frappé*, *baissé*, *appui*, *retombée*, ou mieux, selon la suggestive expression ancienne signalée par M. Henri Expert, *touchement* (1).

Tous ces termes, remarquons-le une dernière fois, s'appliquent proprement au *geste* directeur; ce n'est qu'au figuré qu'on peut les appliquer, et qu'on les applique légitimement au mouvement musical lui-même. C'est ce dont il nous reste à parler.

§ 3. — Nature de l'ictus rythmique, chez les anciens.

1119. — Nous ne sommes encore qu'au geste, à la battue du rythme. Qu'était maintenant pour les anciens la *réalité* de l'ictus, non plus dans le geste, mais dans la voix? Qu'est-ce qui, dans la voix elle-même, correspondait à ce bruit du pied et de la main? Etait-ce nécessairement un coup, une intensité plus grande du son?

1120. — A lire les métriciens modernes, on le croirait volontiers, car tous, ou presque, parlent du « temps fort », qu'ils appellent souvent « l'accent métrique ».

1121. — Cette dernière expression, corrélative en poésie métrique à celle de « temps fort » ou d' « accent musical » en musique, ne s'appuie sur aucun texte des anciens, sinon par un contresens manifeste sur les mots « *percussio* » etc., dont nous venons d'établir la véritable signification.

1122. — Nous avons au contraire la possibilité d'établir, de façon irréfutable, même en l'absence de tout texte des grammairiens, que pour les anciens l' « *ictus* » métrique n'était pas un « *accent* » métrique, et n'éveillait aucunement l'idée de force. Cette preuve, nous l'empruntons à tout l'art poétique de l'antiquité.

(1) *Les Théoriciens de la Musique au temps de la Renaissance*, *Michel de Menehou*. Notice.

« La connaissance de la métrique ancienne, dit très justement L. Laurand, est fondée surtout et avant tout sur le texte des poètes : c'est de ce texte qu'elle doit partir, à lui qu'elle doit revenir constamment » ; et s'il ne faut pas négliger les théoriciens anciens ou modernes, la préférence doit être donnée aux textes des poètes ; ceux-ci en effet « nous offrent les faits qui, bien constatés, sont certains et ne changent pas, quelle que soit la terminologie adoptée » (1).

1123. — Or, ces faits, « bien constatés et certains », c'est, d'une part, que les anciens ne se sont aucunement préoccupés de faire coïncider une syllabe forte avec l'ictus métrique, abstraction faite, dans l'hexamètre épique, des cinquième et sixième pieds; et, d'autre part, qu'ils plaçaient indifféremment au temps marqué, à l'ictus, l'une quelconque des syllabes du mot, et souvent la syllabe *finale*, la plus faible de toutes. Sur ce point, tous nos métriciens sont d'accord (2).

1124. — Nous ne citerons ici que le témoignage de M. Havet : « Chez les Grecs, il est facile de reconnaître que les poètes classiques versifient sans s'inquiéter de l'accent. Ils se contentent de combiner par règles des syllabes longues et des brèves, les accents se répartissent au hasard...

» En réalité, les poètes latins de la république et du haut empire sont aussi indifférents que les poètes grecs sur la place des accents. Pour eux aussi la prosodie est tout, l'accent n'est rien... Ni Virgile, ni Plaute, ni aucun poète latin de bonne époque, dans quelque espèce de vers que ce soit, n'a tenu un compte quelconque de l'accent.

» La versification des temps classiques est fondée sur un jeu de syllabes fortes variables... Le principe de la versification nouvelle [de l'époque post-classique] fut la coïncidence des temps marqués du vers avec les accents des mots, *coïncidence qui, aux siècles classiques, n'avait été ni recherchée ni évitée par aucun poète* (3). »

(1) *Manuel des Etudes grecques et latines*, Fasc. VII, p. 744.

(2) Cf. par exemple les ouvrages de MM. Weil et Benloew, L. Mueller, Masqueray, Plessis, Havet, etc.

(3) *Métrique grecque et latine*, pp. 226-229, 232-233. M. Havet croit évidemment à l'intensité de l'accent classique. Mais sa thèse reste vraie en toute hypothèse, puisque le problème vient surtout de la présence des *finales de mots*, certainement faibles, à l'ictus.

1222. — *Gloria VII :*
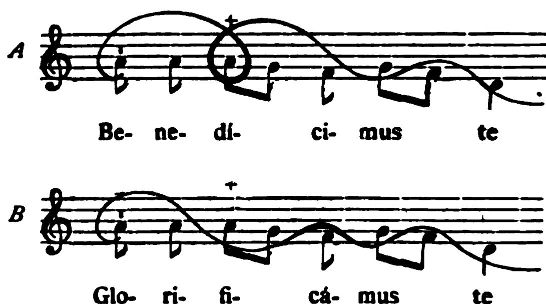


Fig. 652.

1223. — *Gloria XIV :*
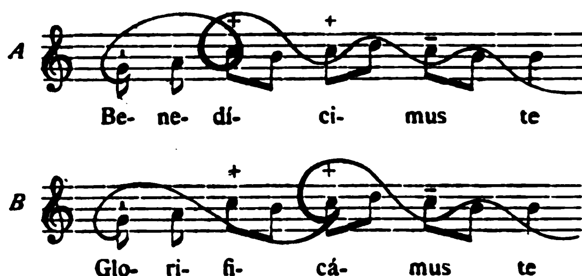


Fig. 653.

§ 3. — Troisième cas.

Les changements de chironomie tantôt s'imposent tantôt sont simplement convenables.

1224. — La souplesse de la mélodie grégorienne est telle, que les classifications que nous tentons ici sont des plus délicates. Les différents cas se plient à des combinaisons variées, selon les dispositions rythmiques et chironomiques adoptées par le chef de chœur, et ils pourraient être transférés d'une classe dans l'autre. Il faut voir ici les choses telles qu'elles sont, largement, avec une âme d'artiste et non de mathématicien.

1225. — Le type mélodique suivant est un exemple frappant de cette flexibilité, qui provient toujours de la mobilité de l'accentuation verbale :

Mais nous ne pouvons pas ne pas mentionner une controverse assez curieuse qui s'éleva en Amérique, il y a une trentaine d'années, entre deux métriciens de renom, MM. C. Bennett et G. L. Hendrickson, sur la question de savoir en quoi consiste exactement l'ictus métrique (1). M. Hendrickson professe et essaye (sans succès d'ailleurs) de défendre la thèse courante de l'ictus intensif, alors que M. Bennett la repousse énergiquement.

1129. — Toute la thèse de M. Bennett tend à démontrer que l'ictus, en prosodie latine, n'est pas une intensité (stress), ni un accent, mais simplement « la prédominance, le relief, qu'assure à une syllabe longue sa quantité prosodique (the quantitative prominence inherent in a long syllable) » (2). — En d'autres termes, l'ictus, pour lui, n'est pas un phénomène de dynamie ou de mélodie, mais de durée, de quantité.

1130. — Nous ne pouvons entrer dans le détail de cette discussion; mais il nous paraît intéressant de donner ici les raisons sur lesquelles s'appuie M. Bennett pour établir sa théorie. Aussi bien, il n'y a qu'à le citer lui-même, puisque dans le cours de sa discussion, tout au début de sa réponse à M. Hendrickson, il a voulu « récapituler lui-même, le plus brièvement possible, ses arguments et la suite de son argumentation (line of reasoning) ». Nous le traduisons simplement, en éliminant seulement ce qui a trait à la poésie anglaise, qu'il amène toujours comme terme de comparaison :

« 1. Le latin était une langue quantitative, c'est-à-dire que le caractère distinctif des mots latins se trouvait dans les rapports de quantité (de durée) des syllabes qui les composaient. Le latin, suivant un éminent phonéticien qui a donné son adhésion à ma théorie, était une langue d'intensité égale (of level stress). En latin donc, l'intensité étant si légère, les rapports de quantité des syllabes ressortaient considérablement.

(1) Cette controverse parut dans l'*American Journal of Philology*, vol. XIX et XX, en quatre articles, depuis tirés à part :

What was ictus in latin prosody, par M. Bennett;
On rhythmic accent in ancient verse, par M. Hendrickson;
Rhythmic accent in ancient verse. — A reply, par M. Bennett;
Comment on Professor Bennett's reply, par M. Hendrickson.

(2) *American Journal of Philology*, XIX, pp. 371-372.

» 2. Comme conséquence du caractère quantitatif de la langue latine, il était naturel que la quantité devînt la base du rythme dans le vers latin.

» 3. La poésie latine était, par hypothèse, quantitative ; c'est-à-dire que le vers latin consistait dans une combinaison rythmique de syllabes longues et de syllabes brèves. Si l'on comprend ainsi la poésie latine, c'est-à-dire si l'élément psychologique qui attirait l'attention et caractérisait le rythme était un élément de durée (a time-element), il s'ensuit qu'il ne pouvait pas exister simultanément un autre élément psychologique caractérisant le rythme. En d'autres termes, un Romain, pas plus que personne autre, ne pouvait sentir ce vers :

« Barbarico postes auro spoliisque superbi »

des deux façons suivantes *à la fois* :

Durée	— ∪ ∪	— —	— —	— ∪ ∪	— ∪ ∪	— —
Intensité	′ . .	′ .	′ .	′ . .	′ . .	′ .

Je me suis attaché à cette conclusion, non seulement parce qu'elle me semble théoriquement obvie au point de vue psychologique, mais aussi parce qu'elle me semble abondamment confirmée par l'expérience, et parce que l'existence d'un second principe de groupement rythmique (intensité en même temps que durée), étant superflue, me semble impossible. A mon sens, peu importe que cette intensité supposée fût forte ou légère ; si elle était suffisamment perceptible pour être prise par le sentiment artistique (consciousness) comme la base de groupement rythmique, alors je pense qu'une autre base quelconque, par exemple la quantité, ne pouvait pas exister simultanément. Dès lors nous sommes enfermés dans un dilemme logique : Le vers latin était-il à base de quantité ou à base d'accent intensif ? L'un ou l'autre, mais pas les deux à la fois (1).

(1) M. Bennett nous dit, dans son premier article, comment il est arrivé à cette conclusion ; ce n'est pas du tout en vertu d'une idée a priori, mais inconsciemment, à force de lire attentivement des vers latins. Ecoutons-le : « A ceux

» 4. Un autre argument de poids contre la théorie traditionnelle de l'ictus intensif, c'est le fait qu'il impliquerait l'introduction, dans la lecture de la poésie latine, d'un prodigieux élément artificiel (a stupendous artificiality). L'art du poète ne suppose jamais ses lecteurs en possession d'une clé pour pénétrer dans les secrets artifices de sa versification (1). Le poète prend simplement les éléments les plus choisis du langage familier, les emploie avec leur valeur ordinaire, et les dispose de telle façon que le schéma rythmique voulu soit immédiatement obvie à quiconque peut prononcer correctement les mots selon leur prononciation habituelle.

qui pourraient caresser un certain scepticisme sur la réalité tangible de la « quantitative prominence », je répondrai seulement que cette expression ne pourra rester obscure à aucun de ceux qui voudront bien lire effectivement un millier de vers latins à haute voix, *en veillant avec un soin absolu à observer fidèlement la quantité des voyelles et des syllabes*. Ma propre révolte contre la théorie traditionnelle de l'ictus a été purement et uniquement empirique. Par ma fidélité pratique à une lecture exacte, mon oreille devint rapidement sensible aux différences de quantité; c'est uniquement cela qui m'obligea à croire que, de même que la quantité était la base du vers latin, de même l'ictus n'était qu'une prédominance quantitative (quantitative prominence). Cette conclusion, je l'ai dit, s'imposa d'abord à moi de façon empirique; la mise en formule théorique ne vint absolument qu'après et seulement comme le résultat de mon expérience de fait dans la lecture parlée du latin. (This conclusion, I say, was first forced upon me empirically, and the theoretical formulation was entirely subsequent to, and solely the result of my actual oral experience in reading Latin). A mon avis, personne ne peut traiter équitablement de ce sujet, s'il n'a pas auparavant pris la peine d'acquérir l'habitude d'une exacte prononciation des voyelles et des syllabes en latin ». Et l'auteur fait remarquer qu'il y en a très peu à apporter cette fidélité scrupuleuse aux lois de la quantité.

(1) L'auteur fait allusion dans ce passage à la théorie imaginée au milieu du siècle dernier, et suivant laquelle les mots se prononceraient en poésie autrement qu'en prose, et recevraient un accent intensif sur la syllabe finale toutes les fois qu'elle coïncide avec un début de pied! Théorie insoutenable, et inventée manifestement pour les besoins de la cause. « Autant que nous pouvons le savoir, dit très bien ailleurs (XIX, 366) M. Bennett, aucune langue, pour se mettre au service de la poésie, n'a jamais été contrainte de se réduire à une prononciation artificielle. Il n'est pas raisonnable de concevoir une telle adaptation... Peut-on citer, dans n'importe quelle langue, un système poétique où ceci ne se réalise pas? N'est-il pas alors absurde de supposer qu'en latin la forme poétique consistait à employer des mots gratifiés d'accents intensifs inconnus du langage ordinaire? Pouvons-nous concevoir un *atavís*, un *regibús*, un *Trojaé*, un *canó*, ou mille autres hermaphrodites également grotesques, que nous serions obligés d'accepter en vertu de cette théorie? Et peut-on croire qu'une telle poésie, si inconcevablement artificielle, ait été, nous ne disons pas seulement admirée, mais simplement tolérée chez un peuple aussi sensé que les Romains? »

Du moins, c'est vrai de toutes les langues que je connais, et sans cela, toute espèce de poésie me semble inconcevable. — Peu importe encore une fois que l'intensité artificielle ainsi introduite ait été légère. Si le sens artistique pouvait l'apprécier comme la base de la structure rythmique du vers, elle devait impliquer un effort conscient qui la produisît. Que cet effort fût petit ou grand, cela n'est d'aucune espèce d'importance.

» 5. Enfin, il n'existe nulle part, ni dans les longues discussions des grammairiens et des métriciens latins, ni ailleurs, une preuve quelconque que l'ictus fût intensif » (1).

1131. — La thèse de M. Bennett, hâtons-nous de l'ajouter, prête elle aussi à la discussion, car il n'est pas exact que l'ictus soit proprement un fait de quantité, de durée; et sur ce point, il ne répond pas à certaines objections de son contradicteur. Mais sa thèse est irréfutable *en ce qu'elle a de négatif*: l'impossibilité de l'ictus intensif dans la poésie grecque et latine y est définitivement établie.

1132. — C'est d'ailleurs la conclusion à laquelle aboutit M. Maurice Emmanuel dans sa belle étude sur *la Musique de la Grèce*. Après avoir parlé de l'enjambement des mesures par les mots, qu'il définit sous le nom de *coupe :* « séparation des mots, impliquant chevauchement syllabique d'une mesure sur l'autre », et s'être étendu sur l'importance décisive de cet enjambement dans la rythmique grecque, il ajoute :

« Ce mécanisme de la *coupe*, par son application dans la rythmique grecque, témoigne que le *temps fort* (la percussion) ne joue chez elle qu'un rôle accessoire ou nul. Si dans chaque mesure les poètes grecs avaient installé un temps percuté, loin de fuir le parallélisme des mots et des mètres, ils eussent recherché la coïncidence des dimensions du mot avec celles du mètre » (2).

(1) *Op. cit.*, XX, p. 412-413. Bien entendu, M. Bennett a établi ailleurs, par une discussion loyale des textes et des faits, chacun des points qu'il avance ici. Nous n'avons rapporté que les conclusions de sa belle étude, dont nous conseillons la lecture attentive à tous ceux qui s'intéressent à ces questions.

(2) *Encyclopédie de la Musique*, p. 472. — « Ceci, ajoute d'ailleurs immédiatement M. Emmanuel, n'est pas une hypothèse : dans le rythme anapestique, qui est un rythme de marche ou de danse à percussions isochrones, on voit en effet les mots s'encadrer dans les mesures, de manière à ce que les chocs voulus se produisent le plus nettement possible ».

1133. — De tout ce qui précède il résulte que l'ictus, chez les anciens, n'était pas un *accent;* il n'était pas un phénomène d'intensité (1), mais de *rythme;* il était le repos de la voix, ou plus exactement la *retombée du mouvement* sonore, quelque chose de *plus spirituel que matériel.* C'est encore M. Emmanuel qui le dit :

« L'art affiné des Grecs... abolit le choc initial de la mesure. De la mesure il fit un organisme très vivant, mais d'autant plus libre, et *dont l'oreille, à elle seule, ne révélait pas toutes les finesses. Il fallait que l'esprit s'en mêlât...*

» Organisme interne, point mystérieux, mais enveloppé... dont *l'esprit seul* devait saisir la structure », ajoute-t-il un peu plus loin (2).

On n'a pas été sans remarquer l'importance reconnue également par M. Bennett, dans la perception du rythme, au facteur *psychologique*, au *sentiment artistique* (consciousness).

1134. — C'est exactement aussi, l'on s'en souvient, notre définition de l'ictus : élément de l'ordonnance intellectuelle du mouvement (3), retombée, *fin d'un mouvement* commencé ; et c'est pourquoi nous l'avons vu, au ch. VI de cet ouvrage, et dans les deux premiers articles du présent chapitre, coïncider de préférence avec une *finale de mot.* C'est la raison de la grande et universelle loi de l'*enjambement des mots.*

Et ici, manifestement, tous les arts se rejoignent : grec, latin, grégorien, palestrinien et moderne.

---

(1) Un dernier témoignage, qui arrive pendant l'impression de ces pages : « Rien n'autorise à croire que l'*émission vocale* elle-même, ou le *son* tiré de l'instrument, subît un accroissement d'intensité pendant le frappé. En d'autres termes, l'*ictus* [c'est-à-dire l'*ictus vocal fort*], qui joue un si grand rôle dans le rythme de la plupart des versifications modernes et de notre musique instrumentale, influencée par les habitudes germaniques, est étranger au chant comme à la métrique des Grecs ». Th. REINACH. *La Musique grecque*, p. 79.

(2) *Ibid.*, pp. 471 et 474. Nous conseillons vivement la lecture de tout cet exposé magistral de M. Emmanuel. — Cf. également VINCENT D'INDY, *Composition musicale*, I, p. 23 ; L. LALOY, *Aristoxène de Tarente*, p. 340.

(3) Cf. DOM J. GAJARD, *op. cit.*, *Rev. Grég.*, 1923, pp. 51-62 ; 89-100 ; 133-143.

CHAPITRE XIII.

LA CHIRONOMIE GRÉGORIENNE.

LES CHIRONOMIES FONDAMENTALES.

1135. — Au chapitre IX du Premier volume de cet ouvrage, p. 103-115, le sujet de la chironomie a été déjà amorcé. Ce premier travail ne pouvait guère être qu'une esquisse des lois chironomiques propres à nos chants liturgiques; car, alors, les mélodies et les textes grégoriens nous manquaient encore.

Nous les avons maintenant à notre disposition; nous en connaissons les lois rythmiques. Le moment est donc venu de compléter les premières données de cette science, de cet art, et d'exposer théoriquement, méthodiquement, les principes qui nous ont guidés à tracer les gestes manuels directeurs, dans tout le cours de ce Second volume.

Le lecteur est, par là-même, invité à relire avec attention le chapitre IX de la première partie; il doit le posséder à fond, s'il veut profiter des pages qui vont suivre.

1136. — Le chef de chœur devra surtout se pénétrer de l'existence de chironomies variées (1), adaptées à la force des différents chœurs, et, en dépit des règles ci-données, se réserver la plus grande liberté dans le choix de ces chironomies dont il doit user selon le besoin de ses chanteurs.

1137. — L'enseignement qui va suivre suppose un chœur solide, bien formé, avide de la perfection; aussi qu'il soit bien entendu que nous chercherons toujours à exprimer, par les gestes, et de la manière la plus parfaite, la plus artistique, la plus idéale, le vol léger de la mélodie liturgique. Il ne s'agit plus de marquer pas à pas tous les temps ictiques, tous les temps binaires ou ternaires qui sont à la base du rythme grégorien; nous visons plus haut: à la reproduction du grand rythme. On voudra bien ne jamais perdre de vue cette fin élevée que nous nous proposons.

(1) *l. c.*, n° 177-184.

1138. — La chironomie dont nous nous occupons ici a donc pour but de reproduire, par les lignes et les gestes, non seulement la marche rythmique et mélodique de la phrase grégorienne, mais aussi ses nuances dynamiques.

Elle doit, autant que possible, figurer tous les ordres qui entrent dans la composition musicale :

ordre mélodique : hauteur et gravité des sons,
» quantitatif : longueur et brièveté des sons,
» intensif : force et faiblesse des sons,
» rythmique : élan et retombée (arsis et thésis),
» verbal : syllabes accentuées et atones,
» agogique : mouvements divers de la mélodie.

1139. — Naturellement, dans un état de choses si complexe, la chironomie aura souvent à faire son choix ; car tous ces ordres, tous ces éléments ne s'accordent pas toujours entre eux ; l'altière mélodie surtout en prend sans cesse à son aise avec le matériel du texte dont elle modifie, bouleverse fréquemment l'ordonnance naturelle. Qu'advient-il de la chironomie dans ces cas troublants et embarrassants?

Ils sont si nombreux, si variés, si ténus, ces cas, et les solutions possibles en sont si diverses, qu'il est impossible de poser des règles générales précises, chaque cas demandant, pour ainsi dire, une étude particulière. Il faut alors essayer, comparer, peser, délibérer et choisir, tout en laissant aux directeurs pleine liberté de prendre telle décision qui leur agrée davantage.

1140. — Pour donner une idée générale de notre *chironomie*, voici une pièce grégorienne où se trouvent dessinées les principales figures ; c'est le *Sanctus XV, in festis simplicibus*.

1141. — Nous employons la notation musicale moderne, afin de pouvoir donner plus d'ampleur et d'élégance aux dessins linéaires et, par suite, aux gestes manuels qui doivent les traduire. Il y aura aussi, par là même, plus de facilité à traduire les nuances multiples de la mélopée grégorienne.

Nous entrelaçons sur la portée musicale notes et chironomie, afin de réunir dans une même étreinte, mélodie, texte, rythme et gestes. D'ailleurs, la chironomie tracée au-dessus de la portée en

fait trop une chose distincte de la musique, et prête souvent à l'hésitation et à l'erreur.

Sanctus XV.

Sán- ctus * Sán- ctus, Sánctus Dó- mi- nus Dé- us sá-

ba- oth. Plé- ni sunt caé- li et tér- ra gló- ri-

a tú- a. Ho- sán- na in ex- cél- sis.

Be- ne- dí- ctus qui vé- nit in nó- mi- ne Dó- mi-

ni. Ho- sán- na in ex- cél- sis.

Fig. 590.

ARTICLE 1. — L'ONDULATION, GESTE CHIRONOMIQUE ORIGINEL.

1142. — Le principe de la chironomie grégorienne étant d'indiquer par le geste le rythme de la mélodie, il s'ensuit que la chironomie doit être capable de représenter et d'exprimer, avec précision et souplesse, tous les différents rythmes qui peuvent se présenter, simples ou composés. La chironomie composée ne sera elle-même qu'un développement de la chironomie simple, comme le rythme composé n'est qu'un développement du rythme simple.

Aussi, nous faut-il dire d'abord quelques mots du geste chironomique fondamental, l'ondulation.

§ 1. — L'ondulation rythmique *élémentaire*.

RYTHME ÉLÉMENTAIRE.

1143. — Le *rythme élémentaire* se compose des deux éléments sonores les plus simples de la musique grégorienne, soit deux croches, deux temps premiers, deux syllabes, la première à *l'arsis ou élan*, la deuxième *à la thésis ou touchement :*
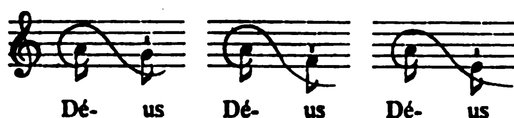


Fig. 591.

1144. — Quelle sera la chironomie de ces trois rythmes élémentaires ?

Il est manifeste que la forme graphique la plus simple, la plus naturelle pour figurer l'élévation et l'abaissement, tant mélodique que rythmique, de cette minuscule incise est une simple ligne *ondulante :* la main s'élève avec la mélodie, et s'abaisse avec elle ; elle s'élève avec l'accent du mot et s'abaisse avec la syllabe finale :



Une légère courbe peut être ajoutée au début de l'ondulation pour figurer le départ de la main, qui, du repos, passe à l'action, à l'élan :



C'est précisément la chironomie dessinée ci-dessus, fig. 591.

Nous l'appelons *arsis recourbée :* elle convient particulièrement au début des incises.

1145. — Mais l'*intensité* de l'accent latin, rien ne la représente? Nous y venons :

Un léger *plein*, au départ de la ligne, indiquera cette intensité :



Fig. 592.

La main du directeur, pour indiquer cette force, devra retracer note et syllabe accentuée par un mouvement un peu plus énergique d'élan.

Telle est la figuration *élémentaire* d'où sortira la chironomie grégorienne entière ; celle-ci n'en sera qu'un développement.

§ 2. — L'ondulation rythmique *simple*.

RYTHME SIMPLE.

1146. — Le *rythme simple* se compose d'une seule arsis et d'une seule thésis.

Le *rythme simple*, réduit à ses plus minimes éléments, constitue le rythme élémentaire dont nous venons de parler : *arsis* d'un temps (♪), *thésis* d'un temps (♪).

Mais chacune de ces parties peut recevoir un développement :

1147. — *a)* Développement de *l'arsis :*
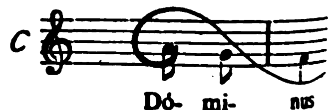
Rythme et chironomie élémentaires. *A*



» simples. *B*



» » *C*



Rythme et chironomie simples.

» »

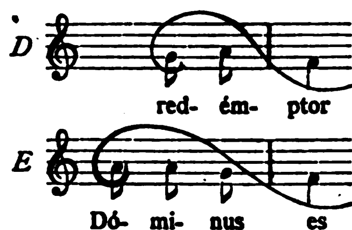


Fig. 593.

Lignes *B*, *C*, *D*. — *Arsis* de deux temps simples, ou d'un temps composé binaire; l'*intensité*, avec la liberté qui la caractérise, se place sur le premier temps de l'arsis en *B* et *C*, et sur le deuxième temps en *D*. Comme il a été dit plus haut, le *plein* de la courbe arsique signale cette différence.

Ligne *E*. — Arsis de trois temps simples, ou d'un temps composé ternaire.

1148. — *b)* Développement de la *thésis* :

Rythme et chironomie simples. *A*

» » *B*
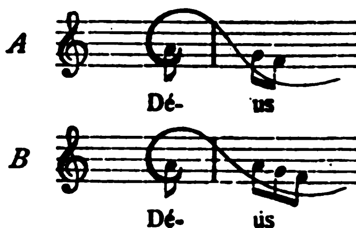


Fig. 594.

Ligne *A*. — Arsis unaire, thésis binaire;

Ligne *B*. — Arsis unaire, thésis ternaire.

On sait que ces cadences *féminines* ne sont pas conclusives, parce que la dernière note n'est pas ictique (1).

1149. — *c)* Développement à la fois de l'*arsis* et de la *thésis* :

Rythme et chironomie simples. *A*

» » *B*
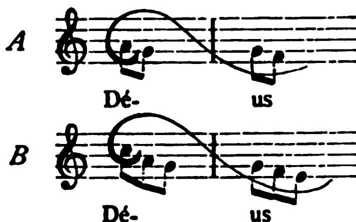


Fig. 595.

(1) *N. M. G.*, t. I, p. 78, n° 132.

Ligne *A*. — Arsis binaire, thésis binaire;
Ligne *B*. — Arsis ternaire, thésis ternaire.

1150. — On peut voir le schéma complet de tous les rythmes simples dans le Premier volume de cet ouvrage, p. 91. Il résulte de ce schéma que le plus petit rythme simple comprend deux unités (c'est ce que nous avons appelé le rythme *élémentaire)*, et le plus grand, six unités, comme ci-dessus, fig. 595, ligne *B*.

En somme, dans tous ces cas, il n'y a qu'une seule *ondulation* plus ou moins développée; c'est l'ondulation élémentaire primitive, qui s'élargit selon le besoin, pour se conformer à l'ampleur de la mélodie et du rythme.

§ 3. — L'ondulation rythmique et la mélodie.

Trois sortes de chironomies ondulantes relativement à l'ordre mélodique :

1151. — *a) Ondulation descendante.* — Jusqu'ici, tous les exemples proposés ont une marche mélodique *descendante.* Nous voulions, par là, obtenir une concordance complète, parfaite entre d'une part, la mélodie naturelle du mot latin isolé, descendante;
la mélodie proprement dite, également descendante;
le rythme du mot, élan fort, touchement faible;
et, d'autre part, la chironomie.

De fait, dans tous les cas, ce résultat est atteint parfaitement.

1152. — *b) Ondulation montante.* — Il n'en est pas toujours ainsi dans les chants grégoriens. Nous avons parlé ci-dessus de conflits entre le texte et la mélodie; en voici un qui se présente très fréquemment : nous voulons parler du *renversement mélodique des mots.*

Ainsi le mot *Láuda*, si on le chante conformément à sa mélodie naturelle, devra avoir la syllabe accentuée *(accentus acutus)* plus élevée que la seconde ; par exemple (peu importe l'intervalle entre les deux notes) :

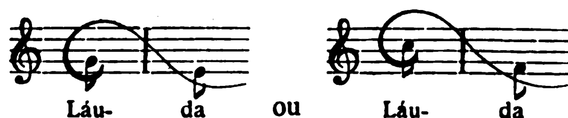


Fig. 596.

Or, dans le *Láuda Sion*, nous chantons :

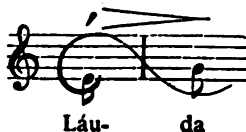


Fig. 597.

En conséquence, l'accent du mot perd son *acuité;* doit-il conserver son caractère *intensif?*

Sans aucun doute ; car, *ordinairement*, nous le savons, un léger *renversement mélodique* n'entraîne pas le renversement *dynamique.*

De tels rythmes, de telles mélodies, placés au centre des phrases, dans le grand rythme, peuvent recevoir parfois des modifications intensives ; mais il s'agit ici de poser la règle générale du rythme simple et des mots isolés. Cette réserve faite, nous passons outre.

Dans le cas précédent, *la mélodie et la chironomie* sont dites *montantes.*

1153. — *c) Ondulation plane.* — La mélodie peut aussi se tenir sur une même corde récitative, *recto tono.* Alors la chironomie sera dite *plane ;* ici encore l'intensité conserve tous ses droits :

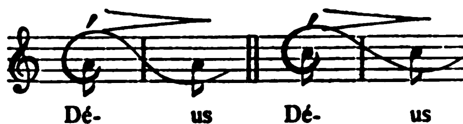


Fig. 598.

ARTICLE 2. — LA CHIRONOMIE COMPOSÉE

RYTHME COMPOSÉ.

1154. — Mais la figuration, linéaire ou manuelle, des rythmes *simples* n'est qu'un début ; il faut arriver à retracer, sur le papier et dans l'espace, les rythmes *composés,* depuis les plus courts, jusqu'aux plus développés, jusqu'aux plus capricieux.

N'oublions pas que la chironomie doit figurer le rythme dans sa plénitude, dans ses nuances les plus délicates, dans sa perfection *idéale.*

1155. — Le directeur d'un chœur grégorien dispose de trois formes de chironomie composée :

1° la chironomie *ondulante*, dans le cas de rythme ondulant continu,

2° la chironomie *juxtaposée*, dans le cas de rythme composé par juxtaposition,

3° la chironomie *contractée*, dans le cas de rythme composé par fusion.

Ces trois chironomies feront chacune l'objet d'un paragraphe.

§ 1. — Chironomie composée *ondulante*.

RYTHME ONDULANT CONTINU.

1156. — Le premier problème est, ce nous semble, de trouver *principe unifiant* qui agglutine les uns aux autres les rythmes simples, pour en composer incises, phrases et périodes.

Or rien n'est plus *unifiant* que l'*ondulation rythmique* elle-même, que le rythme ondulant.

1157. — Voyez les vagues de la mer par un temps calme, au large surtout : elles se soulèvent, s'abaissent et se succèdent majestueusement sans aucune solution de continuité ; pas d'arrêt, pas de division, pas de replis sur elles-mêmes, pas de nœuds. Là même où, après le soulèvement des ondes s'achève leur retombée, là, commence leur relèvement, et ainsi de suite, presque à l'infini. C'est dans une succession animée, vivante, l'unité la plus intime, d'abord entre les deux parties d'une même ondulation, élévation et dépression (arsis et thésis); puis entre les diverses ondulations elles-mêmes qui se succèdent sans interruption. Parfois une vague plus large, plus gonflée, plus longue, s'étalera sous vos yeux, mais toujours sans briser le bercement général, continu, des ondes.

Belle image du rythme grégorien et de l'unité de toutes ses parties.

1158. — Dès lors, rien de plus simple et de plus facile que d'imiter les ondulations gracieuses de la mer, pour figurer les ondulations non moins gracieuses, mais plus variées, des mélodies grégoriennes.

Il suffit de *réunir l'une à l'autre plusieurs ondulations élémentaires ou simples*, pour obtenir un *rythme composé* purement ondulant.

Cette ondulation continue peut être elle-même descendante, montante ou plane.

1159. — Voici d'abord des ondulations *descendantes :*

1160. — Rythme ondulant composé : deux ondulations élémentaires et une ondulation simple :

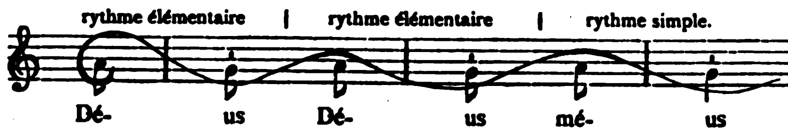


Fig. 599.

1161. — Rythme ondulant composé : deux ondulations simples et une ondulation élémentaire :

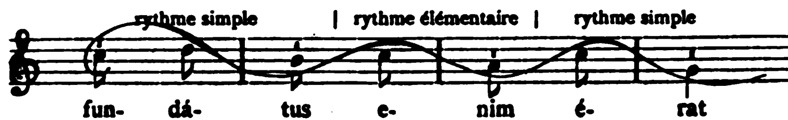


Fig. 600.

1162. — Rythme ondulant composé : deux ondulations simples et trois ondulations élémentaires :
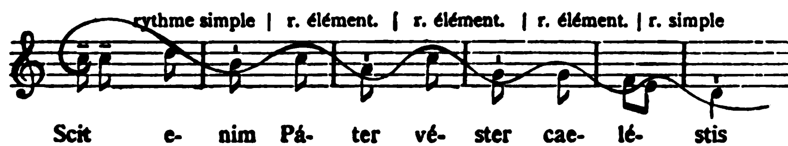


Fig. 601.

L'ondulation *descendante* s'adapte à merveille à ces sortes de mélodies descendantes : il semble même impossible de faire autrement.

On remarquera, dans l'exemple précédent, l'arsis développée de trois temps au début de l'incise. On voit, par là, comment les rythmes *simples* peuvent s'unir aux rythmes *élémentaires*.

1163. — Rythme composé : trois ondulations élémentaires, et une ondulation simple :

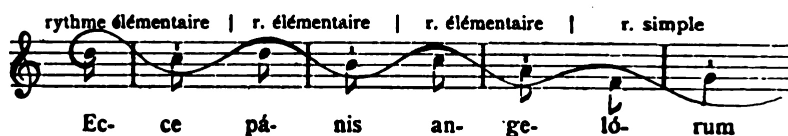


Fig. 602.

1164. — Rythme composé : deux ondulations simples, une élémentaire :

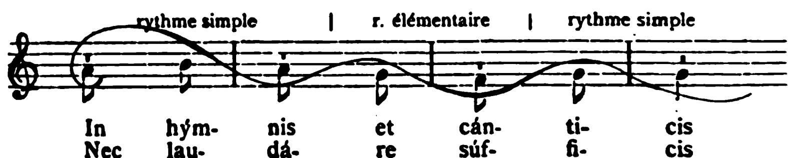


Fig. 603.

Les exemples de ce genre peuvent être multipliés.

1165. — La chironomie ondulante peut aussi être employée avantageusement dans les mélodies *montantes :*

1166. — Rythme composé de deux ondulations :

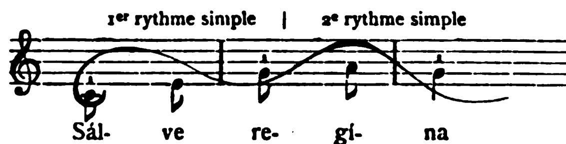


Fig. 604.

1167. — Rythme composé de trois ondulations :
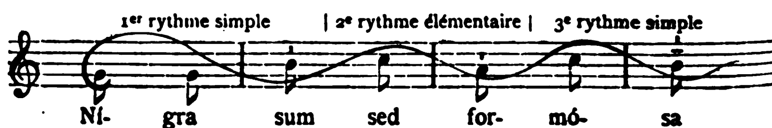


Fig. 605.

1168. — Souvent les ondulations *montantes* et *descendantes* se succèdent agréablement.

En voici un exemple, rythme composé de cinq ondulations :

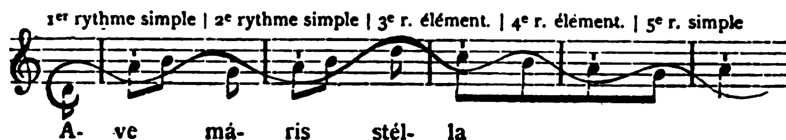


Fig. 606.

Total : cinq rythmes distincts, fondus dans une parfaite unité rythmique, au moyen d'une ondulation continue, depuis la première note jusqu'à la dernière.

La main s'élèvera en arsis sur la première syllabe *A* et retombera doucement en thésis, malgré le renversement mélodique, sur la syllabe *ve;* de même pour les mots suivants.

1169. — Un exemple d'ondulation *plane* puis *descendante*. Rythme composé : neuf ondulations variées :

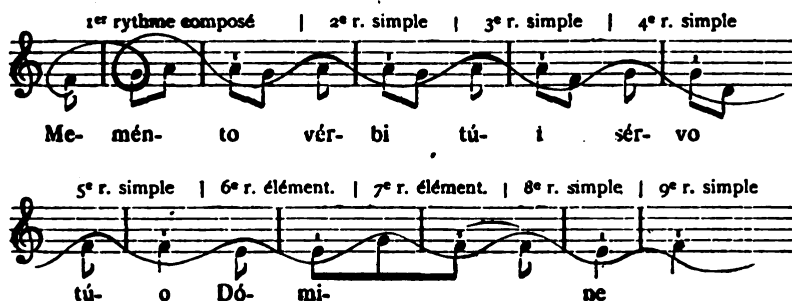


Fig. 607.

1170. — Un dernier exemple d'ondulation *plane*. Rythme composé : six ondulations :

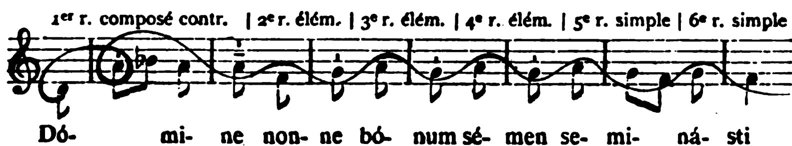


Fig. 608.

1171. — Avant d'aller plus loin, il importe de remarquer qu'il ne faut pas s'en tenir à ces analyses minuscules, microscopiques,

auxquelles nous venons de soumettre ces mélodies ; travail de bureau, plus que de pratique ! elles nous font pénétrer jusque dans les plus profondes assises du rythme, et c'est bon ; mais, de grâce, n'en restez pas là ; dès qu'il s'agit de pratique, revenez vite à la synthèse, comme vous y invite l'ondulation chironomique elle-même.

Alors, toutes ces menues divisions rythmiques, très réelles certes, doivent s'estomper, s'atténuer, enveloppées qu'elles sont dans la grande unité rythmique de l'incise et de la phrase.

La ligne mélodique est-elle montante ? que le rythme s'élance d'un seul jet jusqu'au sommet, soutenu par une intensité croissante, bien distribuée sur tout le cours de l'incise.

Est-elle descendante ? que la ligne rythmique, à peine ondulante, glisse alors doucement vers son déclin et son repos, à la faveur de la dégradation insensible et continue des couleurs intensives.

Bref, tous les détails sont oubliés ; seul reste le grand rythme, et c'est assez ; le but est atteint.

§ 2. — Chironomie composée *juxtaposée*.

RYTHME COMPOSÉ PAR JUXTAPOSITION.

1172. — Nous venons de voir que le geste purement ondulant est très souvent suffisant pour figurer le rythme de certaines incises : il est léger, gracieux, fluide et possède quelque chose de l'immatérialité de la musique elle-même.

Mais les ondes oratoires et musicales, ou même les ondes généralement tranquilles du rythme grégorien, n'ont pas toujours la continuité majestueuse des vagues de la mer, auxquelles nous les avons comparées.

a) Souvent le *sens littéraire* ou le *sens musical* divisent ces ondes en mots, incises, phrases, périodes, qui exigent des pauses, des arrêts, des reprises, etc.;

b) la *mélodie* les soulève, les abaisse, les ramène, selon ces caprices, dans une extrême variété de mouvements, parfois assez inattendus ;

c) le *rythme* très variable, lui aussi, ménage à chaque pas des surprises ;

d) l'*intensité* s'étend, s'étale à son aise, sans régularité sur tout le cours de la phrase...

En un mot, tous les ordres sont appelés, je ne dis pas à troubler, mais à modifier leur cours ; à les ordonner librement, avec intelligence, en conformité avec la pensée, l'âme, le cœur du compositeur et de l'exécutant.

1173. — De là, la nécessité, ou du moins la possibilité de recourir à des gestes variés, souples, propres à représenter tous ces éléments vivants que le seul rythme ondulant ne parvient pas toujours à figurer. Quels sont ces gestes ?

Il y en a de deux sortes : l'*arsis recourbée* qui traduit la *juxtaposition* des rythmes, et l'*arsis contractée*, qui exprime leur *fusion*.

1174. — Toutefois, malgré l'intérêt de ces gestes nouveaux, il reste vrai de dire que l'*ondulation rythmique* demeure, par elle-même, le moyen le plus efficace et le plus naturel de l'union des incises et des membres : les gestes nouveaux ne la détruisent pas ; dissimulée, voilée, elle reste à leur base. Ces gestes, en effet, ne sont que des modifications légères, introduites dans l'ondulation rythmique elle-même, afin de la perfectionner et de la rendre apte à figurer, d'une manière adéquate, jusqu'aux plus délicats mouvements du rythme grégorien.

Etudions d'abord la chironomie juxtaposée qui, avec son arsis recourbée, correspond au rythme *composé par juxtaposition*, tel que nous l'avons défini dans la 1re partie de cet ouvrage, nos 143-144.

A) Juxtaposition de plusieurs rythmes simples ondulés.

Procédons par exemples.

1175. — *Agnus III.* — Rythme composé de deux rythmes simples juxtaposés :

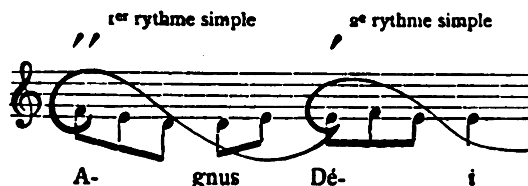


Fig. 609.

Ces deux mots sont rythmés et dessinés régulièrement, comme ils le seraient isolément. Chacun d'eux forme un rythme simple : il suffit, pour obtenir un rythme composé, de les juxtaposer étroitement dans la notation et dans l'exécution; deux ondulations simples suffisent.

1176. — On demandera comment se fait l'union de ces deux rythmes *juxtaposés*.

A la vérité, ce n'est plus seulement la *continuité de la ligne ondulante* qui représente la liaison ; il y a d'autres principes d'union qui la remplacent en certains cas, et qui trouvent précisément ici leur application.

L'union intime des deux rythmes simples est produite :

a) par le *sens du texte : Agnus Dei ;*

b) par le *sens musical*, il suffit de chanter ces deux rythmes pour le sentir;

c) par le mouvement *rythmique : arsis, thésis*, deux fois répété sans arrêt ;

d) par le *groupe féminin, gnus*, qui appelle une suite ;

e) par la nuance *d'intensité* qui enveloppe étroitement les deux rythmes : le premier mot, *Agnus*, est plus fort que le second, *Dei;*

f) enfin, par la ligne et le geste chironomiques qui figurent et enlacent avec bonheur les deux rythmes, les deux mots.

1177. — Mais, ici, on nous arrête et on nous dit :

Soit ; cependant, si nous en croyons l'enseignement donné dans les pages précédentes, ces deux mots-rythmes ne seraient-ils pas liés plus intimement encore, si une *ondulation unique* les enlaçait l'un à l'autre comme dans les exemples précédents? Ainsi :

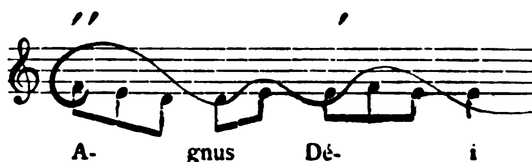


Fig. 610.

Réponse : Peut-être ! Toutefois, il y a, dans cette dernière chironomie linéaire et manuelle, une nuance de la mélodie et du texte qui est moins clairement exprimée.

Examinons de plus près la mélodie.

Aussitôt après la première thésis *gnus*,

a) la *mélodie* monte du *ré* au *mi ;*

b) l'*élan* de l'accent tonique du mot *Déi* s'impose doucement, mais nettement;

c) de même, l'*intensité* de cet accent;

d) il résulte de tout cet ensemble que l'élan, l'arsis mélodique, verbale et rythmique enlève et renforce cette syllabe accentuée.

Or toutes ces *montées*, tous ces élans correspondent, dans l'*ondulation unique pure* que l'on nous propose, à un geste d'*abaissement* sur la syllabe *Dé* de *Déi :* il semble donc que l'accord n'est pas complet entre le geste et la réalité mélodique.

Nous l'avons dit : le geste chironomique doit signaler autant que possible toutes les nuances de la mélodie; or, sur le mot *Déi*, il y a bien certainement une discrète reprise de la mélodie et du rythme.

Le geste le plus propre à figurer ce délicat phénomène est, sans contredit, l'*arsis recourbée* tracée dans notre premier exemple, *fig. 609*. Ce geste chironomique a l'avantage de correspondre à la fois

à l'*arsis* de la mélodie,
à l'*arsis* du mot,
à l'*intensité* de l'accent,
à l'*arsis* du rythme;

il en résulte un accord parfait entre tous les ordres; c'est vraiment là, semble-t-il, le geste idéal pour cette incise :

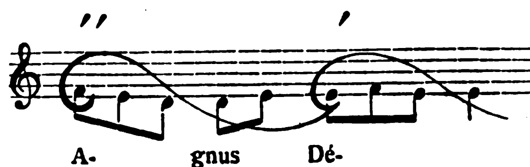


Fig. 611.

Voilà bien deux rythmes juxtaposés, et étroitement unis entre eux.

1178. — On voudra bien d'ailleurs ne pas considérer ces deux manières de diriger comme deux rythmes différents : ce ne sont que deux manières différentes d'analyser un même rythme-incise.

Le geste ou l'étiquette rythmique que nous attribuons à chacune de ces analyses ne modifie pas le rythme, qui reste foncièrement le même.

1179. — *Sanctus X.* — Rythme composé : trois rythmes simples juxtaposés :

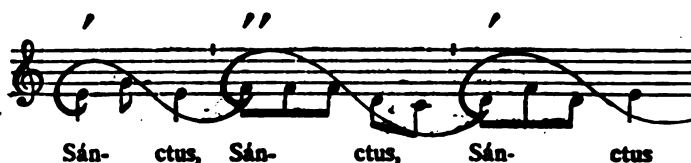


Fig. 612.

Point n'est besoin de commentaire, après les explications fournies à propos de l'exemple précédent. On remarquera seulement l'accent principal placé au centre de cette petite incise.

1180. — Ant. *Ecce nomen.* — Rythme composé : trois rythmes simples juxtaposés :

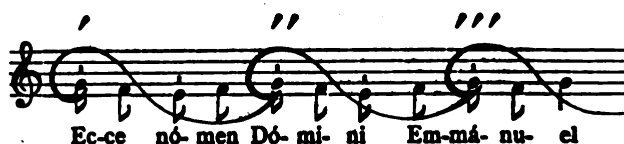


Fig. 613.

La chironomie dessinée est la plus naturelle pour ce début d'antienne : elle est indiquée clairement par la mélodie et par le texte.

L'accroissement d'intensité, indiqué de rythme en rythme, est libre; cependant la suite de la mélodie qui sera donnée plus loin justifiera, croyons-nous, l'intensité marquée ci-dessus.

1181. — *Agnus X.* — Rythme composé : deux rythmes simples juxtaposés :

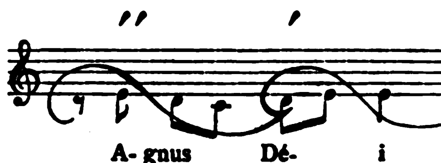


Fig. 614.

1182. — Cet exemple nous amène à exposer certains cas particuliers qui présentent des difficultés.

Souvent la mélodie s'affranchit de la forme naturelle des mots, au moyen de *renversements mélodiques*. Ce fait soulève de petits problèmes rythmiques qu'il faut résoudre.

Ici, l'accent tonique, mélodique et intensif, du mot *Agnus* se reflète fidèlement dans la mélodie par une élévation et une intensité. Le plein de la ligne chironomique correspond à cet accent.

Ce mot est rythmé comme il le serait dans le langage ordinaire : *arsis* sur l'accent, *thésis* sur la syllabe finale.

Enfin la chironomie reproduit par son geste cette allure naturelle du mot : tous les éléments, accent du texte, mélodie, intensité se rencontrent dans une parfaite harmonie. Il n'en sera pas toujours ainsi.

Déjà, dans cette incise elle-même, on pourrait peut-être relever un léger accroc à cette harmonie. En effet, l'accent tonique de *Déi* est plus bas, mélodiquement, que la dernière syllabe *i*; il y a donc léger renversement mélodique ; mais le podatus de *Dé*, qui permet de passer à l'unisson d'une syllabe à l'autre, voile si heureusement cette liberté musicale qu'on s'aperçoit à peine de ce renversement.

En voici un beaucoup plus caractérisé, dans l'exemple suivant.

1183. — *Agnus XI.* — Rythme composé : deux rythmes simples juxtaposés :

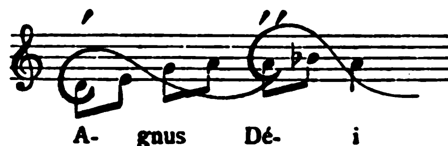


Fig. 615.

Encore deux rythmes simples unis par *juxtaposition.*

Le mot *Agnus* est l'objet d'un *renversement mélodique* très net : la deuxième syllabe est plus élevée que la syllabe accentuée.

Ce renversement *mélodique* n'entraîne pas un renversement *d'intensité* : l'accent *A* doit rester plus fort que la dernière syllabe, surtout que la première note du *podatus (sol-la)* sur lequel celle-ci se pose.

Il s'ensuit que le geste chironomique — écrit sur le papier ou décrit dans l'espace — sera d'accord avec l'interprétation *dyna-*

mique, si la main, après avoir tracé une *arsis* sur la syllabe accentuée, s'abaisse et se repose doucement en *thésis* sur la finale *gnus (sol-la)* du même mot.

La première note du podatus *(sol-la)* sera donc faible; libre ensuite au chantre de préparer l'accent principal de l'incise par un délicat *crescendo* sur la seconde note du *podatus;* c'est ce qu'indique le léger renforcement du dessin chironomique avant cet accent. Notons que l'accent principal *Dé*, ainsi préparé, doit être lui aussi donné doucement, sans aucune dureté.

1184. — *Sanctus IX.* — Rythme composé : deux rythmes simples juxtaposés :

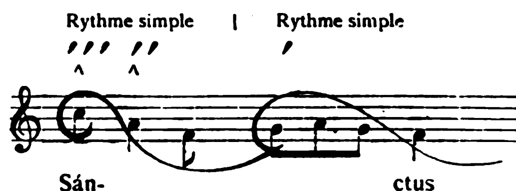


Fig. 616.

On remarquera l'*arsis* du second rythme simple qui s'appuie sur un groupe mélodique, doucement exprimé. Ici l'*arsis*, quoique *recourbée*, est plutôt *mélodique* et *rythmique* qu'*intensive ;* aussi la reprise sur ce torculus devra-t-elle être très discrète. Bien plus, un diminuendo continu, même sur ce *torculus*, ne serait pas à dédaigner; dans ce cas, il faudrait recourir à la chironomie *purement ondulante descendante* jusqu'à la fin de l'incise. Nous aurions alors un seul *rythme composé ondulant :*
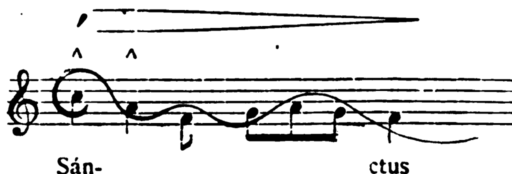


Fig. 617

C'est pour avoir l'occasion de proclamer la liberté d'interprétation dans une foule de cas analogues, que nous avons choisi cet exemple.

B) Juxtaposition de rythmes simples et de rythmes composés.

1185. — *Agnus IV.* — Rythme composé par juxtaposition :

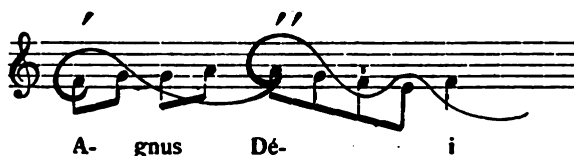


Fig. 618.

Tout ce qui a été dit dans le paragraphe précédent s'applique à la lettre aux exemples de celui-ci. Il n'y a de nouveau, dans cet exemple, que le deuxième rythme, qui est *composé d'une arsis* et de *deux thésis ondulantes.*

1186. — *Agnus VII.* — Rythme composé par juxtaposition :



Fig. 619.

A remarquer seulement la *thésis* ondulante ternaire *(la ut sol)* qui se relève en *arsis,* dès la deuxième note, à cause de l'élévation de cette note, *ut.*

Rien n'empêche cependant de figurer la même mélodie avec ondulation arsique sur la troisième note :

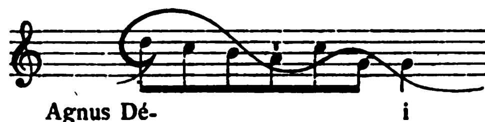


Fig. 620.

En règle générale : un groupe *thétique ondulant* de trois notes, suivi d'une autre *thésis,* réclame le relèvement de la main dès la deuxième note, si cette note est la plus élevée des trois, ou si cette note, en chant syllabique, correspond à un accent tonique.

C'est pourquoi nous préférons la première chironomie proposée.

1187. — *Agnus VI.* — Rythme composé par juxtaposition :

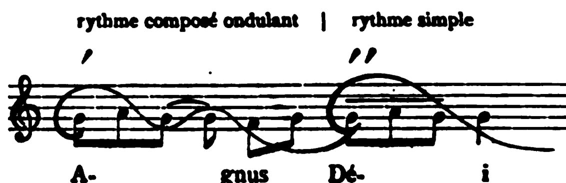


Fig. 621.

Aucune observation à faire : tout est clair.

1188. — *Sanctus VII.* — Rythme composé par juxtaposition :



Fig. 622.

ARTICLE 3. — CHIRONOMIE CONTRACTÉE.

RYTHME COMPOSÉ PAR FUSION.

1189. — Un troisième signe chironomique est nécessaire pour indiquer certains effets rythmiques, mélodiques et intensifs, plus vigoureux encore que les précédents; nous l'appelons *arsis contractée.* Elle convient spécialement aux rythmes composés *par fusion*, tels que nous les avons définis aux nos 137-142 de notre Premier volume.

1190. — En voici un exemple; rythme composé : deux rythmes simples contractés :

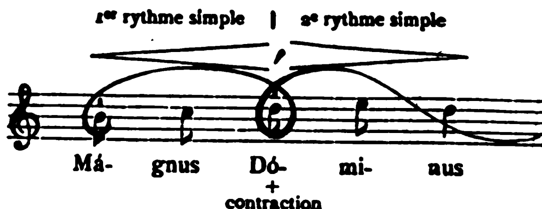


Fig. 623.

La *contraction des deux rythmes* s'opère sur la syllabe *Dó*, à la retombée du premier rythme, et au départ du second. La même note *ré* sert de *thésis* au premier rythme et d'*arsis* au second rythme : il y a jonction, fusion, entrelacement, croisement, soudure, contraction — choisissez le mot que vous voudrez — des deux rythmes sur cette note.

En voici l'analyse détaillée :

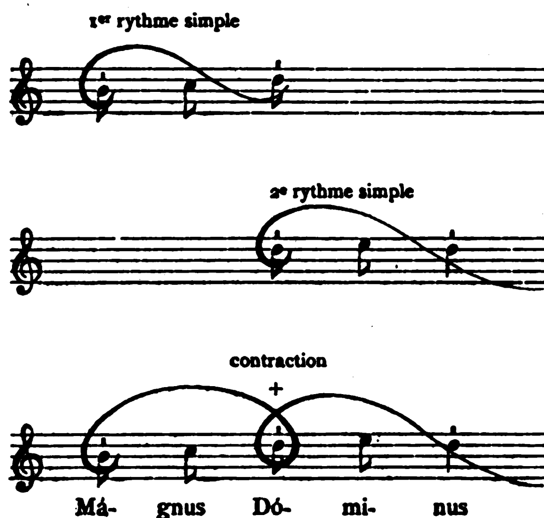


Fig. 624.

La syllabe *Dó* est accentuée plus fortement que la première syllabe de *Mágnus ;* cet accroissement d'intensité, correspondant à une montée mélodique et à un élan rythmique, est indiqué précisément par la vigoureuse reprise du mouvement chironomique sur cette syllabe *Dó*, par l'*arsis contractée.*

1191. — En règle générale : la *contraction chironomique* trouve son emploi légitime sur une *arsis* bien caractérisée, correspondant :

a) soit à une syllabe accentuée, forte, montante,

b) soit à une note ou un groupe montant, mélodiquement accentué.

Autrement dit, la jonction des rythmes *par contraction* convient dans les montées mélodiques, là où se place l'accent tonique ou l'accent mélodique.

Encore faut-il observer que l'*arsis contractee* ne doit pas faire exagérer l'intensité de l'accent. Celui-ci est ordinairement le sommet d'une *courbe* intensive, comme dans l'exemple précédent : l'accent *Dó* est préparé par la montée mélodique de *Mágnus*, montée qui se poursuit encore avant de retomber sur la finale du mot et de la mélodie. Rappelons qu'en règle générale on doit éviter sur l'accent la dureté, la surprise, l'éclat de la force (1).

On comprend, par là même, que la valeur de l'intensité propre à la *courbe contractée* est extrêmement variable ; elle dépend de sa place dans la phrase.

1192. — Bien entendu, il ne faut pas confondre la *contraction* avec la simple *arsis recourbée*, qui se présente au début de presque tous les rythmes ondulants, simples ou composés. Cette *arsis recourbée* n'est pas de même nature que l'*arsis contractée*. L'arsis *recourbée* suit toujours une ondulation thétique, au début d'un nouveau rythme composé ; tandis que l'arsis *contractée* se trouve toujours dans une progression arsique.

Il peut même arriver que l'*arsis recourbée* concorde avec un temps de silence, au début des incises. En voici un exemple ; la boucle du premier rythme n'est là que pour lancer la phrase :

1193. — Rythme composé, avec deux contractions :

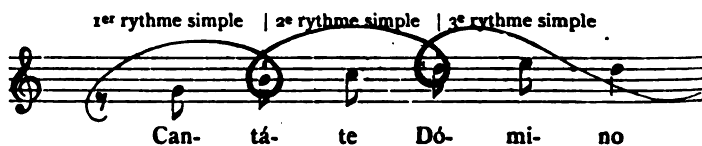


Fig. 625.

1194. — Mais, dira-t-on, pourquoi ne pas faire usage, dans ce dernier exemple, de la chironomie *ondulante pure*, comme vous l'avez fait ci-dessus pour l'intonation :
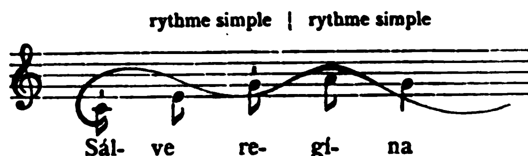


Fig. 626.

(1) Cf. ci-dessus, ch. VI, n° 293.

Nous aurions ainsi un rythme composé ondulant :
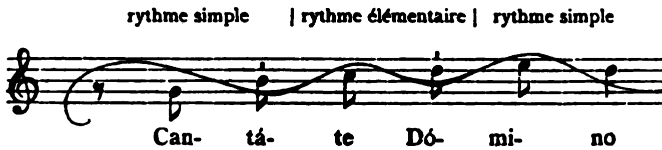


Fig. 627.

1195. — La raison est très simple : *l'accentuation tonique* des deux textes est totalement différente.

La chironomie ci-dessus employée pour le *Salve regína* est parfaite. Pourquoi?

Parce que la ligne ondulante, après son premier élan, retombe doucement, en *thésis*, sur la syllabe *re* faible, atone, puis remonte aussitôt, en *arsis* forte, sur la syllabe *gí*, accentuée. La chironomie employée figure donc et suit très exactement la ligne mélodique, rythmique, intensive de cette incise, jusque dans ses moindres détails, sans que l'unité et l'harmonie de la phrase aient à en souffrir, bien au contraire.

1196. — Empressons-nous de dire qu'une chironomie différente *pourrait* être choisie, si le texte était le suivant : *Salve Dómina,* à cause du déplacement de l'accent tonique ; *une bonne chironomie doit pouvoir figurer ces deux cas.* De fait, nous rythmons ainsi ce nouveau texte :

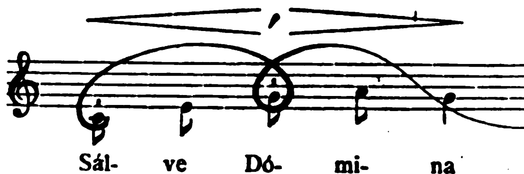


Fig. 628.

La chironomie *contractée*, ou bouclée, comme on voudra, est ici pratiquement *préférable.* Chaque contour, chaque *plein*, chaque *délié* de la ligne épouse étroitement tous les mouvements de la mélodie, du rythme et de l'intensité ; n'est-ce pas là l'*idéal* que nous cherchons, surtout au *point de vue de la direction*, de *l'entraînement du chœur?*

1197. — Il en est de même pour notre incise :

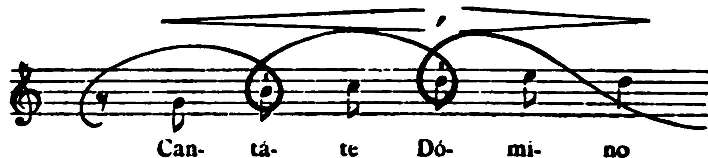


Fig. 629.

Pourquoi ?

1° Parce que la rencontre de l'ictus rythmique et de l'accent tonique sur la même syllabe réclame un geste plus énergique qu'une simple *thésis :* c'est précisément le caractère de l'*arsis contractée ;*

2° parce que le mot *Cantáte* est ici privé de sa thésis naturelle et que les deux dernières syllabes ne forment qu'un seul temps binaire, rythmiquement indécomposable; or, *l'unique arsis contractée* qui les réunit est merveilleusement adaptée à ce but;

3° enfin, les deux premières syllabes du mot *Dómino* forment également un seul temps binaire; l'*arsis contractée* qui les enveloppe les réunit ici encore dans un même élan, dans un même effort. D'ailleurs, ce mot reçoit ainsi, grâce à la contraction, son rythme naturel. Il y a donc, dans ce cas, *rythme composé par fusion*.

1198. — *Agnus XVIII.* — Rythme contracté :

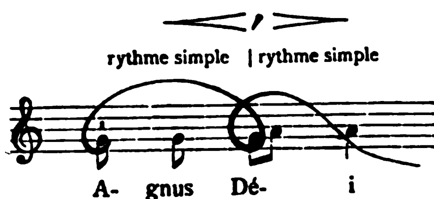


Fig. 630.

Deux rythmes simples réunis par *contraction.*

Les observations données ci-dessus à l'occasion de l'ex. *Magnus Dóminus,* n° 1190, s'appliquent exactement à ce nouvel exemple et aux suivants.

1199. — *Sanctus VII.* — Rythme composé par contraction d'un rythme simple et d'un rythme composé :

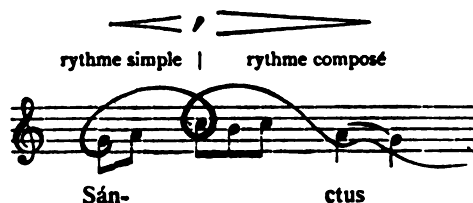


Fig. 631.

1200. — *Agnus VII.* — Rythme composé :

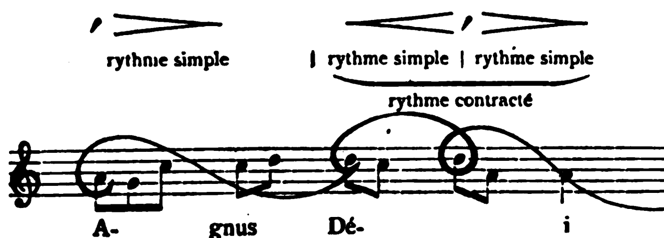


Fig. 632.

Trois rythmes simples : le premier sur *Agnus :* renversement mélodique; la deuxième syllabe est plus élevée que la première, mais si peu, que l'intensité conserve ses droits; en conséquence, *arsis* forte sur la première syllabe, *thésis* faible sur la deuxième.

Le deuxième rythme sur la syllabe *Dé :* première clivis, *ré-ut, arsis recourbée ;* deuxième clivis, *ré-la*, sert de *thésis* à l'arsis précédente, mais est relancée aussitôt et transformée, par *contraction*, en élan du troisième rythme.

On suppose dans cette exécution que l'*accent principal* de cette incise est placé sur la clivis *ré-la.* Mais le directeur du chant a toute liberté pour le faire concorder avec l'accent tonique de *Déi*, première clivis; il pourrait alors se contenter, sur *Déi*, d'un rythme *purement ondulant*, ce qui donnerait :

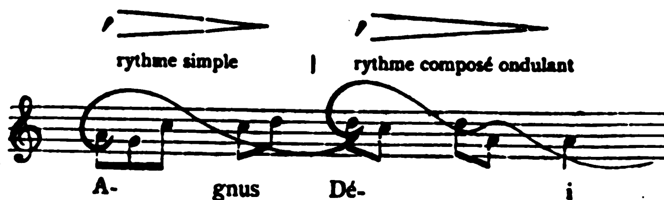


Fig. 633.

Autre exécution, autre rythme appliqué à cette même incise :

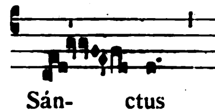


Fig. 636.

ce qui peut être traduit et rythmé en notation musicale :

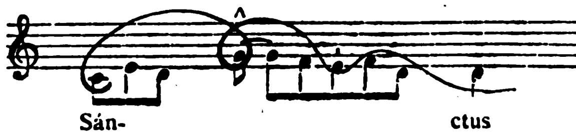


Fig. 637.

Répercussion des deux *sol*, et *contraction* sur le premier. Cette interprétation a nos préférences; on peut choisir.

1203. — *Sanctus III.* — Rythme composé :

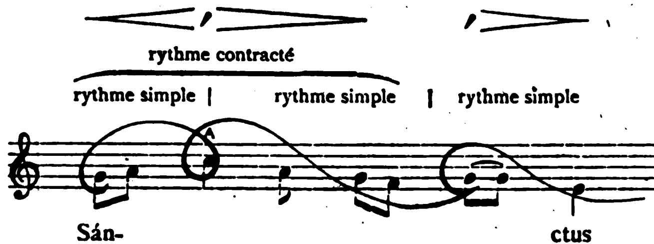


Fig. 638.

L'accent mélodique sur l'*ut* appelle la contraction.

La légère *arsis*, dessinée sur les deux *sol* du dernier rythme, indique une douce montée et reprise de la mélodie et du rythme, accompagnée d'un délicat *crescendo.*

Celui qui voudrait chanter *piano* ces deux notes et continuer le *decrescendo* est bien libre ; on aurait alors cette chironomie :
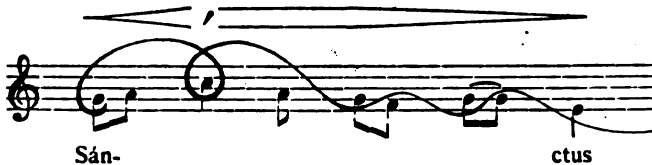


Fig. 639.

1204. — Deux *contractions* peuvent se suivre sans inconvénient (cf. ci-dessus *Cantáte Dómino, fig. 625*).

On les trouve dans les deux incises suivantes, empruntées à l'antienne *Ecce nomen Dómini*, rythmée plus haut :

rythme contracté
rythme simple | r. simp. | rythme composé ondulant

Quod an- nun- ti- á- tum est per Gá- bri- el...
Per Ma- rí- am Vír- gi- nem est ná- tus Rex

Fig. 640.

On peut appliquer à ce nouvel exemple les explications données précédemment. D'ailleurs la chironomie est assez éloquente pour indiquer la place des *contractions* et l'intensité croissante qui les caractérise.

1205. — Encore une incise avec deux contractions, extraite du *Gloria VIII (de Angelis)* :

bó- nae vo- lun- tá- tis.
mi- se- ré- re nó- bis.

Fig. 641.

1206. — Un dernier exemple du même genre, emprunté au *Sanctus IX* :

Sán- ctus

Fig. 642.

Nous laissons le lecteur faire lui-même l'analyse de ces deux exemples, comme de ceux qui vont suivre.

1207. — Il n'est pas rare de rencontrer une suite de trois ou même quatre arsis *contractées :*

Trois arsis contractées *(Sanctus XV)* :

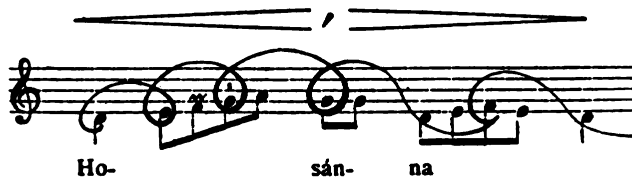


Fig. 643.

Quatre arsis contractées (Grad. *Invéni*) :



Fig. 644.

1208. — Telles sont les chironomies fondamentales composées, simples développements de l'ondulation primitive. Elles suffisent à la direction des chœurs, et le maître de chapelle n'aura qu'à les combiner pour traduire avec fidélité les nuances les plus variées des mélodies qu'il voudra interpréter.

1209. — Point n'est besoin d'ailleurs de mélodies développées pour qu'immédiatement le geste chironomique s'impose. La plus légère inflexion mélodique suffit :
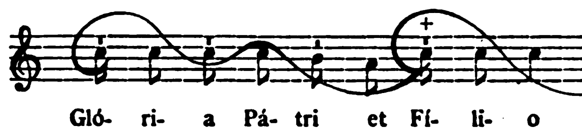


Fig. 645.

Bien plus, dans la simple récitation *recto tono* du latin, lorsqu'elle est tranquille et bien cadencée, et que rien n'empêche les ictus de s'installer à leur place normale (1), le simple jeu des

(1) Cf. ci-dessus, ch. VI, pages 256-274; ch. VIII, p. 325 et suiv.

il arrivera, avec un chœur bien formé, à une exécution parfa
il aura atteint son but; il aura prouvé que le chant grégor
art parfait, est la plus belle des prières, et la plus noble
louanges vocales que l'homme puisse offrir au Seigneur.

Alors se réaliseront à la lettre les magnifiques paroles
S. Jean Chrysostome dans son commentaire du Ps. XLI[e] :

« *Nihil animam ita erigit, ipsi alas addit, a terra libe a vinculis corporis exsolvit, ad amorem sapientiae excitat, despectum rerum terrenarum docet, ut modulatio cantus, et cantic divinum numero compositum* ».

« Οὐδὲν οὕτως ἀνίστησι ψυχὴν, καὶ πτεροῖ, καὶ τῆς γῆς ἀπαλλάττ καὶ τῶν τοῦ σώματος ἀπολύει δεσμῶν, καὶ φιλοσοφεῖν ποιεῖ, καὶ πάν καταγελᾷν τῶν βιωτικῶν, ὡς μέλος συμφωνίας, καὶ ῥυθμῷ συγκείμε θεῖον ᾆσμα. »



CHAPITRE XIV.

LA CHIRONOMIE GRÉGORIENNE (Suite).

APPLICATION DES PRINCIPES.

ARTICLE I. — MÉLODIES TYPES AVEC TEXTES DIFFÉRENTS.

1211. — Abordons une question très délicate, très difficile à régler.

Lorsqu'une *même mélodie* s'adapte à des *textes différents* d'accentuation, d'intensité, de longueur, quelle *chironomie* doit être employée pour chacun de ces textes ?

Une réponse absolue, unique, ne peut être donnée ; car les cas varient presque à l'infini.

1212. — D'abord, est-il bien nécessaire de varier la chironomie?

Il faut répondre affirmativement, si l'on s'en tient au principe général que la chironomie doit être une reproduction fidèle du rythme de la mélodie et de ses nuances les plus délicates.

Mais, il faut bien l'avouer, l'application de cet excellent principe est rendue difficile par le fait que, dans de nombreux cas, plusieurs interprétations d'une même pièce, surtout avec des textes variés, peuvent être proposées, selon que l'on s'attache à la marche mélodique ou à l'accentuation des paroles. Il n'est pas impossible aussi que le même directeur adopte tel jour une interprétation, et en propose une seconde un autre jour, toutes les deux également bonnes, pourvu qu'elles soient bien rendues par le chœur ; et elles le seront, si son jeu chironomique varie pour chacune de ses interprétations.

Donc, sans nous perdre dans les détails, et *en laissant la plus large liberté*, il suffira de donner quelques indications générales pour guider maîtres et élèves dans les cas difficultueux. Nous ne ferons guère qu'effleurer ce vaste sujet ; mais il doit être abordé, parce que cette question nous fournira l'occasion d'expliquer notre pensée avec plus de précision encore.

Nous procéderons par exemples, comme pour ce qui précède ; et nous étudierons successivement les différents cas qui peuvent se présenter.

§ 1. — Premier cas.

La chironomie ne change pas.

1213. — Malgré les changements de texte, la chironomie proprement dite — arsis et thésis — n'a pas à être modifiée, seule la *place de l'intensité* doit être changée.

1214. — Voici un premier exemple, une intonation d'antiennes du IIe mode :

1re ondulation 2e ondulation 3e ondulation

A An- cíl- la dí- xit Pé- tro

B Ma- jó- rem ca- ri- tá- tem

C Lá- pi- des pre- ti- ó- si

Fig. 647

1215. — *1re ondulation.* — On remarquera, dans la première ondulation rythmique, la modification de l'intensité ; elle est requise par le déplacement de l'accent tonique : incises *A* et *B*, le plein de l'arsis correspond à l'accent tonique des mots *Ancílla* et *Majórem ;* au contraire, incise *C*, ce même plein se pose sur l'accent de *Lápides*.

C'est ainsi que le rythme mélodique s'assouplit et suit tout naturellement l'accentuation de chaque texte.

1216. — Rien de plus facile, dira-t-on, que de distinguer sur le papier le plein des lignes ; mais, *dans le geste*, comment traduire ce changement d'intensité ?

Nous répondons : Par la fermeté ou la douceur du mouvement de la main.

Dans l'incise *C*, *Lápides*, la main *débutera* sur l'accent intensif, par un geste ferme, vigoureux, rapide, et arrondira aussitôt le mouvement arsique avec douceur.

Dans les incises *A* et *B*, elle commencera au contraire avec douceur, par une courbe largement tracée ; elle montera assez vivement au sommet de la courbe en marquant fortement l'arsis avant de retomber sur la thésis.

A la description de ces gestes il faudrait joindre l'exemple ; mais les directeurs expérimentés nous auront compris : ils savent que rien n'est plus expressif et plus éloquent que l'*art mimique* ou *chironomique* d'un chef de chœur habile.

1217. — *2e et 3e ondulations*. — L'intensité des deux dernières ondulations dans les mêmes exemples demeure identique malgré la différence des textes.

L'accent musical principal et l'accent tonique de cette incise se rencontrent — ex. *A* — sur la première syllabe du mot *díxit ;* là, par conséquent, se pose l'accent principal, *musical et verbal*.

Dans les autres textes — ex. *B*, *C*, *cá*ritátem, *pré*tiósi, — ce même accent musical ne correspond plus qu'à des accents secondaires. Faut-il pour cela changer de place l'intensité principale, et la reporter plus loin sur les accents toniques des mêmes mots ? Non, certes ; ce serait, à notre avis, une faute contre la phraséologie musicale. Nous croyons qu'ici l'accent mélodique doit être conservé sur le *fa*, et que les accents secondaires des mots *cáritátem* et *prétiósi* sont élevés, de par la musique, au rang d'accents principaux, au détriment des accents toniques réguliers, que la mélodie relègue dans l'ombre, au bas de l'échelle et à la fin de la cadence ; il y a donc un léger renversement d'intensité.

1218. — Le même changement d'intensité se retrouve dans ce nouvel exemple, à la première ondulation : les pleins chironomiques parlent assez par eux-mêmes pour que nous n'insistions pas :

L'intensité répond, dans chaque cas, naturellement, à la valeur intensive de la syllabe forte ou faible.

On remarquera, en outre, que l'accent tonique du mot *éis (A)* correspond, en *B*, à la pénultième faible du mot *lúceat :* il y a modification d'intensité, mais non de rythme.

Des changements de chironomie s'imposent au même titre dans les mélodies suivantes; une croix les indique. Inutile d'en développer les raisons, ils ne sont que l'application des enseignements précédents.

1220. — *Gloria X :*

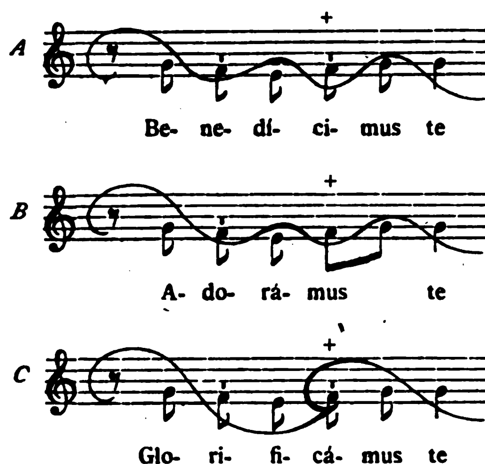


Fig. 650.

1221. — *Gloria III :*
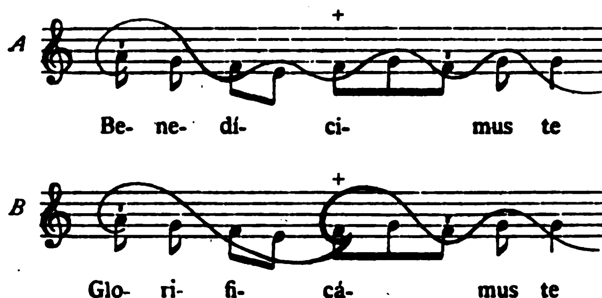


Fig. 651.

1 2 3 4 5 6 7

A Eu- ge sér- ve bó- ne

B Vé- ni e- lé- cta mé- a

C A- it lá- tro ad la- tró- nem

D Cla- rí- fi- ca me Pá- ter

E He- ró- des i- rá- tus

F Admó- ni- ti Má- gi

Fig. 654.

1226. — Les *incises* *A* et *B* peuvent être réunies à cause de l'identité parfaite de l'accentuation, sauf pour la première ondulation (1-2-3).

D'abord, un rythme simple, 1-3; ensuite, le groupe binaire, 4-5, réclame une *arsis recourbée*, à cause de l'élan de l'accent tonique qui correspond à la note 4; et le podatus 6, à son tour, appelle une *arsis contractée*, conformément aux règles convenues. L'accent principal de l'incise s'appuie naturellement sur le troisième accent tonique, car dans la suite de l'antienne la mélodie continue à monter.

C. — Dosithée.

Même texte que le précédent, de Donat. (KEIL, vol. VII, p. 424, 14 – SCHOELL, p. 197, CLXV[c]).

D. — Sergius (vel Servius.)

« Aetatis incertae », disent Fabricius et Edon. — C'est un commentateur de Donat, on peut donc mettre son témoignage ici.

« Scire autem debemus quod nullum barbarum nomen vel verbum aliquod peregrinum nec interjectio certum poterunt accentum tenere. Nam in barbaricis nominibus nulla sui ratione sunt, sed quali volumus, sane non aspero, proferamus accentu. Graeca autem suis accentibus pronuntianda esse noscamus ».

In Donatum. De accentibus (KEIL, vol. IV, p. 483, 29. – SCHOELL, p. 198, CLXV[d]).

V[e] Siècle.

E. — Cledonius.

Grammairien, enseigne à Constantinople, au V[e] siècle d'après Ulysse Chevalier (Cf. sur son âge KEIL, vol. V, p. 8, qui le met « probabiliter » au V[e] siècle). Commente Donat.

« Accentus in Romanis verbis et in regularibus quaerere debemus. Peregrina nomina, quae sunt barbara, vel interjectiones, quae ex affectu animi nascuntur, accentus habere non possunt, (ut) heus, heu ».

Ars. De accentibus (KEIL, vol. V, p. 33, 17. — SCHOELL, p. 198, CLXV[e]).

VI[e] Siècle.

F. — Priscien.

Professe à Constantinople, début du VI[e] s.

« Sed in interjectionibus et in peregrinis verbis et in barbaris nominibus, nulli certi sunt accentus, ideoque in potestate uniuscujusque consistit, ut, quomodo necessarium viderit, sic in metro ponat ».

De accentibus liber (KEIL, vol. III, p. 520, 23. — SCHOELL, p. 198, CLXV[i]).

KEIL, *ibid.*, préface, p. 400-401, pense que ce traité *De accentibus* n'est probablement pas de Priscien, qu'il n'est pas digne de lui... ; il le croit écrit plutôt au VIII[e] siècle.

G. — Eutychès.

Eutychès (d'après Prompsault, *Grammaire latine*, p. 991) dit au contraire que « tout mot grec ou barbare conserve chez les Romains son accent, tant pour les voyelles que pour les consonnes ».

Nous avons en vain cherché ce texte dans KEIL, vol. V, p. 442-489, et dans PUTSCH.

VIIe Siècle.

H. — Saint Isidore.

Nous n'avons rien trouvé dans S. Isidore sur l'accentuation des mots hébreux. Mais Prompsault nous dit (*op. cit.* p. 992) que comme Cledonius, Sergius et Donat, il « n'attribue aucun accent déterminé aux mots hébreux », et que cela n'a rien d'étonnant, puisque « ces grammairiens, conservateurs fidèles des traditions anciennes, ne faisaient que répéter ce qui avait été enseigné à une époque où la langue hébraïque n'était pas connue, et ne fournissait encore aucun mot à la littérature latine ».

I. — Julien de Tolède.

Grammairien.

> « Accentus interjectionibus certi esse non possunt, ut fere in aliis vocibus, quas inconditas invenimus. Quomodo? Sicut in peregrinis verbis, aut in barbaris nominibus accentus certi non sunt, ita et in interjectionibus ».
>
> *De interjectione* (KEIL-HAGEN, *Anecdota helvetica*, p. CCXVIII, 26). — SCHOELL, p. 199, renvoie à ce texte, sans le citer.

J. — Artigraphum Bernense.

Traité de grammaire.

> « In interjectionibus et in peregrinis verbis et in barbaris nominibus certi sunt accentus, an non? Non. Quid ibi faciendum est? In potestate uniuscujusque consistit. Quomodo? Ut, cum necessaria fuerint, ita in metrica ponantur ratione ».
>
> (KEIL-HAGEN, *l. c.*, en note. — SCHOELL le cite p. 198, CLXV^{k}).

K. — Commentum Einsidlense.

> « Nullus accentus certus est in interjectione. Ut fere in aliis vocibus i. in aliis partibus, quia quaeque gens suas habet interjectiones, quae in aliam linguam transferri non possunt. Unde « racha » interjectio Hebraea ab evangelista in alia lingua exprimi non potuit. Nihil autem differt, utrum « papaé » accentu in fine posito dicatur, an in paenultimo « pápae ». Similiter in ceteris. « Papae » interjectio est admirantis, inde « papa »

Faut-il traiter cette syllabe accentuée en arsis contractée :

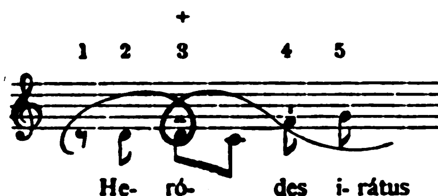


Fig. 657.

Nous ne le pensons pas. Ce groupe descendant, au début de la phrase mélodique, sert d'appui solide, de thésis, de tremplin qui permet à la phrase de rebondir dans un élan très marqué. Tout accent n'est pas nécessairement une arsis. Il en sera de même pour l'exemple suivant *Admóniti*, incise *F*.

Il est bien entendu que la force, une force très discrète, lui sera attribuée; ainsi sera signalé l'accent :
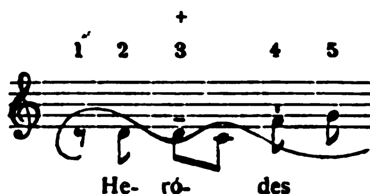


Fig. 658.

Allons plus loin. Nous voici de nouveau en face du groupe 4-5, mais ici le cas est tout autre. Ce groupe est chanté sur la syllabe finale du mot *Heródes ;*

cette syllabe n'est plus indifférente à toute intensité, comme la syllabe *ad*, de *ad latrónem*, incise *C ;*

sa valeur n'est plus sujette à d'interminables débats, comme la syllabe *ca*, de *clarífica me*, incise *D ;*

la syllabe *des*, finale de mot, a son rôle, sa personnalité dans la phrase; elle est douce, faible; il est convenable, il importe même de lui conserver sa valeur intensive, si rien ne s'y oppose; or rien ne s'y oppose absolument, et l'ondulation simple est bien propre à figurer cette interprétation verbale. S'attacher au texte est une loi qu'il ne faut pas abandonner légèrement. On chantera donc :

Même règle dans le ms. 11277 de là Bibl. nat. de Paris, manuscrit du XIVe s., mais ne contenant que des ouvrages antérieurs au XIIIe (Cf. THUROT, *Notices*, p. 400, note, et p. 13).

O. — Alexandre de Villedieu. XIIIe s.

« Originaire de Villedieu en Normandie, mort chanoine de S. André d'Avranches, vivait au commencement du XIIIe siècle », dit Thurot, *Notices*..., p. 98; cf. aussi pages 2, 28 sqq. et 400.

Auteur d'un *Doctrinal* qui fut célèbre dans tout le Moyen-Age. Un article de M. L. Delisle (*Bibliothèque des Chartes*, T. LV, 1894, p. 488) signale avec éloge : *Das Doctrinale des Alexander de Villa Dei, Kritisch-exegetische Ausgabe mit Einleitung. Verzeichniss der Handschriften und Drucke nebst Registern* (Berlin, A. Hofmann, 1893, in-8° de XXIII-CCCLX et 211 p.), par le Dr DIETRICH REICHLING, professeur au gymnase de Heiligenstadt : Description de 250 mss. et de 296 éditions du *Doctrinal*. Ce volume forme le tome XIIe des *Monumenta Germaniae paedagogica*.

Le passage du *Doctrinal* qui concerne les mots hébreux ayant été cité en entier dans le texte du chap. IV, p. 130, il n'y a pas lieu de le reproduire ici.

P. — « Grammaticale » de Montpellier, XIVe s.

Anonyme. — Poème sur l'orthographe, l'étymologie et la prosodie, contenu dans un ms. de la Bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier, H. 326, f° 16, du fonds de Clairvaux. Il fut terminé en 1337, d'après THUROT (*Notices*, p. 49). Stephen Morelot a publié le passage sur l'accent dans la *Revue de l'Enseignement Chrétien*, t. I, 1851, p. 242.

Cet auteur suit Alexandre de Villedieu; au vers 80, il dit :

« Non declinata vox barbara fine levatur.
Cum declinatur ut barbara, sic acuatur.
Vult acui fine, partim variata latine.
Si sibi plus greca datur quam forma latina,
Flexa modo nostro penitus sit more latino.
Sunt *Jacob* et *Moyses*, *Abraam*, *Judas* tibi testes.
Sic quoque deprimitur *Juda*, quandoque levatur.
Illud idem greca servabunt et notha dicta :
Ut *cephas*, *archos*, *acephalus* et *patriarcha*.
Barbara vox *el* et *on* rectos acuit, reliquos non.
Ut *Michaél*, *Salomón* : *Michaélis* dic, *Salomónis* ».

1232. — 1° Si la mélodie parvient *d'en-bas* au groupe 1-2, chanté lui-même sur un *accent* tonique ou même secondaire, ce groupe recevra certainement une arsis recourbée, signe naturel de son élévation et de son intensité :

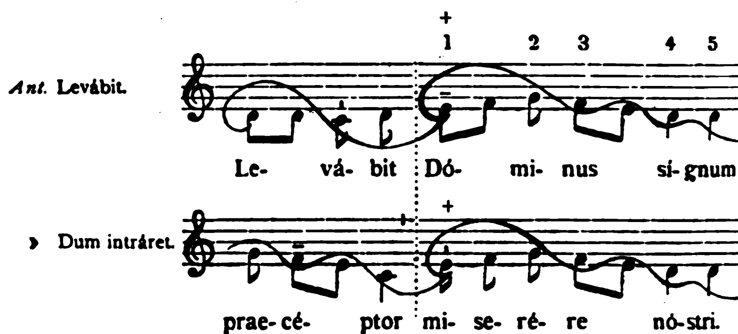


Fig. 661.

Nous ne voudrions pas cependant condamner une arsis ondulante dans ce dernier exemple, puisqu'il s'agit de signaler simplement un accent secondaire; cependant, ce serait moins bon, croyons-nous :
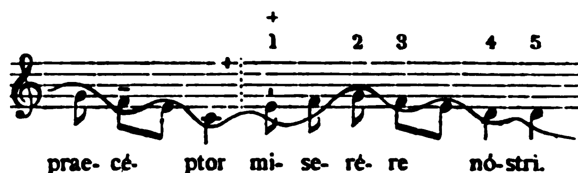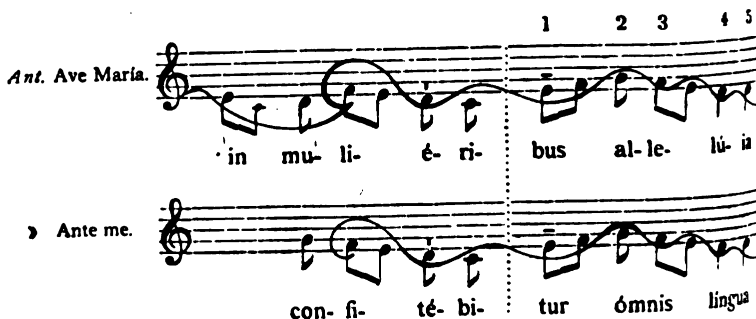


Fig. 662.

1233. — 2° Si, dans les mêmes circonstances *mélodiques*, le groupe 1-2 repose sur une *finale* de mot, une arsis ondulante doit suffire, le geste indique la douceur de cette finale :



« Les phrases soulignées, dit Vendryes, p. 22, attestent d'une façon péremptoire le caractère musical de l'accent latin, et il n'y a rien dans les autres qui parle en faveur d'une intensité ».

La comparaison qui s'efforce de retrouver dans le mot les trois dimensions des corps est traitée de subtilité avec raison par H. Weil et L. Benloew (*Théorie générale*, p. 3, en note). Priscien la donne aussi (KEIL, vol. II, p. 6, 19 et vol. III, p. 519, 9), de même que Servius (*De accentibus*, § 8, *Anal. Vindob.*). Mais il reste que la hauteur (ou acuité) et la gravité des sons sont la marque des accents.

2° TEXTE DE VARRON.

> « Acuta exilior et brevior et omni modo minor est quam gravis, ut est facile *ex musica cognoscere, cujus imago prosodia;* * nam et cithara omnique psalterio quo quaeque chorda acutior, eo exilior, et tibia tanto est voce acutiore, quanto cavo angustiore, adeo ut corniculo aut βομβυκίῳ (bomborio dit KEIL) addito gravior reddatur, quod crassior exit in aera. Brevitatem quoque acutae vocis in isdem organis animadvertere licebit, siquidem pulsu chordarum citius acuta transvolat, gravis autem diutius auribus immoratur. Etiam ipsae chordae quae crassius sonant, longiores videntur, quia laxius tenduntur: item in fistula duo calami brevissimi, qui acutissimae vocis; tibiae quoque acutiores quae breviores, et his foramina quam sunt ori proxima et brevioris aeris motum persentiscunt, tam vocem reddunt acutam *. Sic in loquentium legentiumque voce, ubi sunt prosodiae velut quaedam stamina (cordes d'instrument), acuta tenuior est quam gravis et brevis adeo, ut non longius *quam per unam syllabam, quin immo per unum tempus protrahatur* (1); cum gravis, quo uberior et tardior est, diutius in verbo moretur et junctim quamvis in multis syllabis residat. Quocirca graves sunt numero plures, pauciores acutae, flexae rarissimae » (2).
>
> Apud Sergium, *De Accentibus* (KEIL, vol. IV, p. 531, 23. — SCHOELL, p. 82, XXI).

Tout ce que nous avons mis entre deux * est ainsi résumé par MM. Weil et Benloew, p. 10, en note : « En effet un son aigu passe vite, un son grave reste plus longtemps dans l'oreille. Les cordes d'une lyre rendent un son d'autant plus aigu qu'elles sont plus minces et raccourcies par une plus forte tension. Une flûte est d'autant plus aiguë qu'elle est plus étroite et plus courte ».

(1) Allusion au circonflexe (Note de Vendryes, p. 24).

(2) « Ce même enseignement se retrouve chez Cicéron (*Or.*, XVIII, 58), chez Martianus Capella (EYSSENHARDT, p. 65, 24) : « Duos autem acutos aut inflexos habere nunquam potest [vox], gravis vero saepe », et chez Pompeius (KEIL, V, p. 126, 24), suivant lequel l'accent grave « non sibi specialem vindicat partem, non habet propriam ». (Note de Vendryes, p. 24).

elles sont l'application des règles précédentes, et sont toutes commandées par le texte. Inutile d'insister.

1235. — Nous serions bien tenté de formuler une exception à cette troisième règle, toujours en faveur de la liberté. Le cas se présente dans les trois incises suivantes, et il y en a d'autres :

Ant. Conventióne. — mí- sit é- os in vi- ne- am sú- am

» Amen dico. — ac- cép- tus est in pá- tri- a sú- a

» Ancílla dixit — tú- a ma- ni- fé- stum te fá- cit

Fig. 665.

A la jonction de la cadence 1-2, l'intervalle est si minime, un demi-ton, qu'on se sent porté tout naturellement à conserver à la syllabe accentuée *ví-neam* son caractère arsique d'accent.

Par contre, il ne faudrait pas admettre facilement une arsis à la même place, dans l'antienne *Hi novíssimi* ci-dessous; il vaut mieux suivre la règle 3e dans toute sa rigueur : la *thésis mélodique* 1 — une tierce mineure *sol-mi* — est trop indiquée pour la transformer en *arsis chironomique* :

pón- dus di- é- i et aé- stus

Fig. 666.

En somme, l'exception que nous signalons ici à notre troisième règle ne s'applique que dans le cas de demi-ton; autrement, la mélodie l'emporte sur le mot.

1236. — Complétons notre pensée au sujet des trois exemples précédents, *fig. 665*.

Quand nous parlons de *liberté*, nous entendons bien que les diverses chironomies proposées soient toujours basées sur la mélodie ou sur le texte : l'arbitraire et le caprice ne doivent jamais intervenir. Dans le choix de ces chironomies, le tact, l'opportunité doivent guider le chef de chœur.

Avant tout, nous le répétons, celui-ci doit s'adapter aux nécessités actuelles de son chœur. Votre chœur chante-t-il mollement? Relevez-le vite sur *vineam* par une *arsis*, dont la vigueur sera calculée sur sa nonchalance. Chante-t-il rudement? Adoucissez son allure par une douce *thésis ondulante* sur le même mot.

Au chef de saisir ces nuances, de passer de l'une à l'autre sans pensée préconçue; à lui de soutenir, d'exciter, de calmer s'il en est besoin; or rien de plus efficace qu'une chironomie intelligente, variée, pour obtenir ces différents résultats.

1237. — Autre type mélodique où la liberté du compositeur s'affirme dans l'intérieur même de l'incise; nous l'empruntons au *Sanctus XVII* :
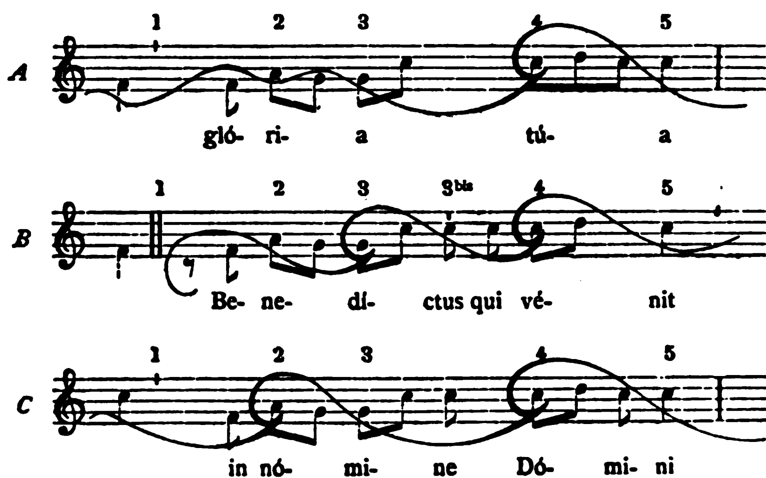


Fig. 667.

Un bref commentaire ne sera pas inutile.

1238. — Commençons par ce qui est commun aux trois incises. Le groupe mélodique 4, tantôt ternaire, lignes *A*, *C*, tantôt binaire, ligne *B*, est toujours appuyé sur une syllabe accentuée; dans les trois cas, ce groupe sera donc à l'arsis, et la noire suivante (5) toujours à la thésis. Tout est simple.

Voyons maintenant comment la mélodie et les différents textes arrivent à ce même groupe. Sur ce point, il y a divergence.

1239. — *Incise B.* — Cette incise est, sans contredit, la plus facile à rythmer. Voyez au tableau la chironomie employée. La seule hésitation possible se présente aux groupes 1 et 2, syllabes *Be-ne*. Il faut se souvenir que ce mot *Benedíctus* est un début, puisque ce verset doit être chanté après l'élévation.

Il y a plusieurs manières de figurer plastiquement ces deux syllabes. Celle qui nous agrée le plus, après mûre considération, est dessinée sur le tableau.

Notez-le bien, c'est un début. Il est bon de commencer par une arsis; or la syllabe *Be* doit être considérée, ici, comme un accent secondaire, qui jouit partiellement des privilèges de l'accent tonique, il est donc légitime de la traiter en arsis.

Ensuite une thésis se posera naturellement sur la syllabe suivante.

1240. — Mais, nous dira-t-on, la mélodie ne répond pas à cette interprétation chironomique; la syllabe *Be*, que vous faites arsique, est chantée sur une note plus basse que la syllabe *ne*, qui, pour vous, est thétique?

Réponse. — Aussi bien, n'avons-nous pas l'intention de figurer spécialement par nos gestes la *marche mélodique* dans ses plus infimes détails, mais bien plutôt la *marche rythmique*, qui relève de l'intensité autant que de la mélodie. Or, ici, il y a évidemment *renversement mélodique* (1), mais non pas *renversement rythmique*.

(1) La marche mélodique naturelle serait quelque chose comme ceci :

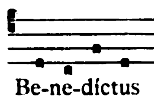


Fig. 668.

Nous nous en tenons, pour le cas présent, à l'indication *rythmique* que le mot, à lui seul, fournit.

Souvent il arrivera que notre geste retracera les deux marches, mélodique et rythmique, si elles concordent, et ce sera tant mieux; mais assez souvent aussi, nous abandonnerons la marche mélodique que la voix suffit assez à bien faire ressortir, pour nous en tenir à la figuration plastique du *rythme.*

Pour le cas présent, il nous semble que nos gestes et les *trois rythmes simples* qui relient et scandent l'ensemble de cette incise sont vraiment calqués sur les mots, et, en même temps, sur *l'allure générale* de la mélodie; les gestes ne négligent que de menus détails, auxquels d'ailleurs il convient de ne pas attacher trop d'importance.

1241. — *Incise C* — Tout est facile aussi, pourvu qu'on abandonne la chironomie de la ligne *B*, pour s'en tenir aux indications nouvelles fournies par la *forme des mots.*

L'accent du mot *nómine*, groupe 2, réclame à coup sûr une arsis et, ici, *rythme* et *mélodie* se rencontrent à souhait; une thésis convient ensuite au groupe 3 : elle se pose doucement sur la première note *sol*, et se développe tout en montant jusqu'à l'accent, groupe 4, de *Dómini.*

On pourrait peut-être, pour figurer, groupe 3, l'élévation mélodique, relever la main davantage, et dès le premier *do;* mais ce n'est pas nécessaire, le léger crescendo qui accompagne cette thésis se fera sans qu'il soit besoin de l'indiquer par un geste.

Ainsi donc, au lieu des trois rythmes simples de l'incise *B*, *deux rythmes simples*, plus une note au début, suffisent pour rythmer agréablement cette incise.

1242. — *Incise A* — Là encore, nous n'avons qu'à serrer de près le texte littéraire pour trouver le rythme musical et sa chironomie.

L'accent unaire de *gló (-ria)* est fort bien marqué par le relèvement de la main à la fin du temps ternaire, groupe 1, de même que son léger renforcement. Les deux syllabes suivantes *ria* seront thétiques, le reste est facile.

Pour surmonter les difficultés inhérentes à ces sortes de passages, il a suffi de s'attacher étroitement aux textes, et ainsi rien n'est livré au hasard.

1243. — Les changements de chironomie dans les types mé diques suivants n'ont pas besoin d'explication.

1244. — *Gloria III :*
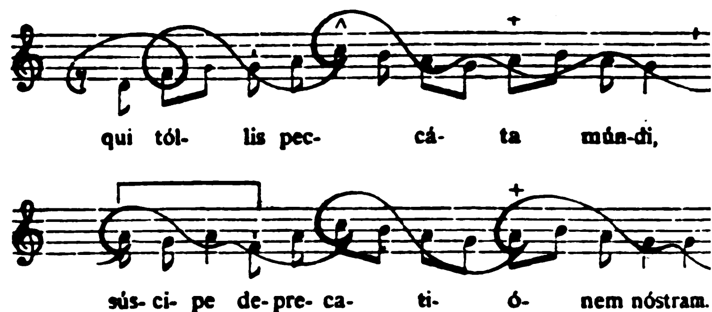


Fig. 669.

1245. — Hymne *Pange lingua gloriosi praelium certaminis :*
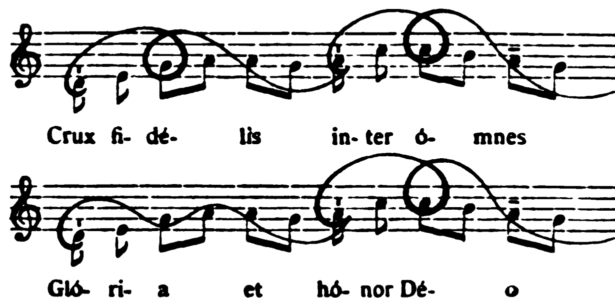


Fig. 670.

1246. — Trait *Cantemus Domino :*

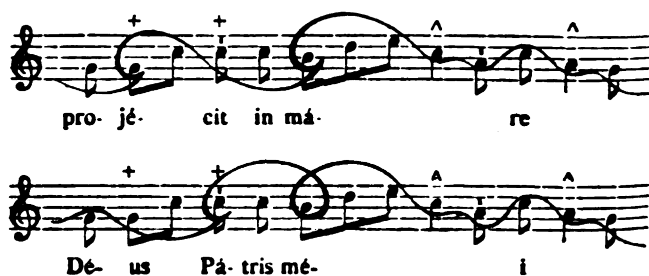


Fig 671.

Pour ce dernier exemple, on peut voir une autre chironomie ci-dessus, ch. VII, nº 408. Ces deux chironomies sont bonnes; celle de la *fig. 151* suit la mélodie, cette dernière s'appuie sur le texte; au directeur de choisir.

1247. — On voit, par ces différents exemples, comment il convient d'appliquer les règles générales de direction chironomique exposées dans ce chapitre.

En somme, une grande part d'initiative est laissée au chef de chœur. On pourrait peut-être résumer tout ce qui précède, en disant que, même dans ces cas de mélodies types adaptées à des textes différents, c'est la forme même de la ligne mélodique qui permet de trancher la difficulté. Si elle est très accusée, d'un dessin très net, elle l'emporte alors sur les paroles, et entraîne pour tout un même type une même chironomie. Si au contraire elle n'a rien de très caractérisé, la ligne chironomique varie avec les accents du texte.

ARTICLE 2. — ANALYSE CHIRONOMIQUE DE PLUSIEURS PIÈCES.

1248. — Avant de terminer, il est nécessaire, comme *résumé et conclusion* pratique de toutes nos études rythmiques, de mettre sous les yeux du lecteur quelques pièces grégoriennes *complètes*, de tous les genres, entièrement chironomiées. Nous choisirons plus spécialement des pièces où s'affirme avec plus de clarté *le mélange des trois chironomies*. Un bref commentaire les accompagnera.

1249. — En effet, on l'aura déjà remarqué : le mélange des trois chironomies — ondulante, juxtaposée, contractée — est d'un usage constant dans les pièces grégoriennes; on passe de l'une à l'autre avec une aisance qui accroît les charmes de la mélodie et lui donne une grande variété. C'est à peine s'il sera nécessaire de faire remarquer ce mélange habile et délicat; le lecteur ayant sous les yeux des pièces entières pourra embrasser le dessin linéaire chironomique de la phrase musicale dans toute son étendue.

On voudra bien considérer tous les exemples qui vont suivre comme autant d'exercices à répéter souvent.

§ 1. — Premier exemple.

Antienne *Asperges me.*
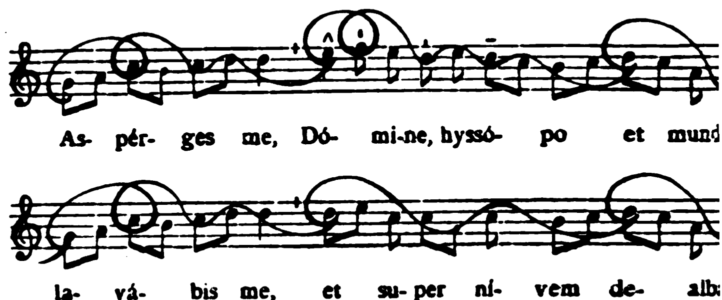


Fig. 672.

1250. — Pour éviter les redites on ne signalera, da commentaires qui vont suivre, que les faits qui ont d'explication.

1251. — 1re PARTIE. — *1re Incise : Asperges me.* — Renvers *mélodique* sur les deux dernières syllabes *ges me;* le renvers *intensif* ne s'ensuit pas : ces syllabes, thésis ondulant arsis précédentes, restent relativement plus faibles, surt première *ges*, finale de mot; la seconde *me*, posée faible conduite en léger crescendo; car elle prépare immédiat l'accent général de toute l'antienne, placé sur l'accent to du mot *Dómine.*

La main, en traçant ces deux ondulations montantes, s le mouvement ascendant de la mélodie. Nous avons essayé la ligne chironomique de figurer cette nuance (1).

(1) Cet effet de rythme et de chironomie n'est pas rare ; il se présent exemple, dans les Antiennes *O* :



Fig. 673.

1252. — *2ᵉ Incise : Dómine hyssópo.* — Toute la première incise ascendante conduit à la deuxième, sommet de cette délicieuse mélodie.

Cette deuxième incise est, au contraire, tout entière descendante. Après les deux vigoureuses arsis du début, sur *Dó*, suit une série de trois thésis ondulantes, descendantes et décroissantes, série qui n'est arrêtée ni par le léger accent intensif de *hyssópo*, traité lui-même en thésis, ni par la discrète arsis mélodique et rythmique sur le mot *et (mundábor)*, qui s'achève paisiblement sur une double thésis ondulante plane à l'unisson ; à la main et au geste conducteur de reproduire fidèlement toutes ces indications.

Telle est la physionomie de la première partie de l'antienne.
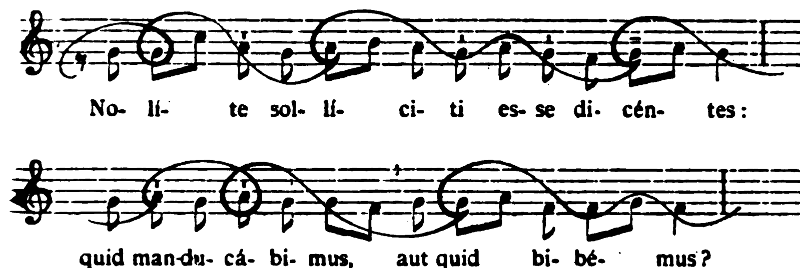
1253. — 2ᵉ PARTIE. — Cette deuxième partie débute et finit comme la première. Les mots *lavábis me* reproduisent exactement la mélodie et l'accentuation des mots *Aspérges me.*

4ᵉ Incise : et super, etc. — Seul, le début de cette incise reçoit, de par le texte, quelques modifications mélodiques d'une merveilleuse gracieuseté : surtout les deux accents *au levé* (súper nívem) donnent à cette phrase une saveur exquise de simplesse et de fraîcheur, qui rappelle la légèreté de la neige, *et super nivem dealbábor.*

L'analyse de la première partie convient à la seconde, il est aisé de faire cette adaptation.

§ 2. — Deuxième exemple.

Antienne *Nolite sollicìti esse.*



H. — Audax.

Peu avant le VII[e] siècle.

Cf. Article de Ch. Thurot sur cet auteur : *Revue Critique*, 187;
Série, t. IV, p. 307-8. — Thurot corrige certaines phrases publiées p
d'après lui, Audax serait « peu avant le VII[e] siècle ». Cf. aussi Vendry

« Accentus quid est? Certa lex et regula ad levandam s
vel premendam. Accentus unde dictus est? Quod juxta
sit, ut adverbium, quod juxta verbum sit. Inter acce
cantum quid interest? Quod cantus in musica, accentu
tione est. Accentus, qui ad acuendas syllabas grava
pertinent, quot sunt? Tres, id est acutus, gravis, circum
Illi vero accentus qui humilitatem vel altitudinem syl
ostendunt, id est acutus, gravis, circumflexus, plena
tractandi sunt. Acutus cur dicitur? Quod acuat et erigat sy
Gravis quare? Quod deprimat et deponat : iste contra
acuto. Quid circumflexus? Duplex est : nam ex acuto
constat; incipiens enim ab acuto in gravem desinit : i
ascendit et descendit, circumflexus efficitur. Acutus a
circumflexus similes sunt, nam uterque levat syllabam
contrarius videtur ambobus : nam semper deprimit syllab
illi levent ».

Recapitulatio de accentibus (KEIL, vol. VII. p. 357, 14).

I. — S. Bède.

675-735.

« Accentus autem quasi adcantus dictus, quod ad cant
vocis nos faciat agnoscere syllabas ».

De arte metrica. De mediis syllabis (MIGNE, *Patr. lat.*
col. 157. — PUTSCH, col. 2358).

J. — Alcuin.

735-804. Il répète Priscien.

« Accentus est certa lex et regula ad levandam et o
mendam syllabam ».

Grammatica (MIGNE, *Patr. lat.*, t. CI, col. 858. — Pu
col. 2086; cf. aussi 2084).

C'est assez d'auteurs en faveur de l'acuité de l'accent; on pourra d'a
trouver beaucoup d'autres textes dans SCHOELL. — Nous verrons plus l
témoignage très net de Pierre Hélie, en plein milieu du XII[e] siècle.

A) Atténdite. cogno- scé- tis é- os, al- le- lú- ia.

B) Judaéa. é- rit vo-bís- cum, al- le- lú- ia.

Beáta es. tí- bi a Dó- mi- no, al- le- lú- ia.

Nolíte. quid vó-bis ne-cés- se sit, al-le- lú- ia.

C) Ne tímeas. et pá- ri- és Fi- li- (1) um, al- le- lú- ia.

Fig. 675.

:x. *A.* — Le plus souvent l'adaptation amène un accent tonique le podatus *sol-la : (cogno-)scé(-tis).* Dans ce cas, le choix de la ·onomie est facile : deux arsis, l'une recourbée, la seconde tractée font l'affaire; l'accent principal de l'incise coïncide c l'accent tonique.

:x. *B.* — Un peu plus rarement, une finale faible de mot ›puie sur le groupe qui, tout à l'heure, soutenait l'accent fort;

) Nous corrigeons ici l'édition vaticane qui n'a qu'un *sol* sur la syllabe *li*, évidemment une erreur.

il y a donc changement *d'intensité*. C'est précisément le cas de *quid vóbis*. Une thésis faible ondulante se pose sur ce groupe, glisse légèrement, et la vague rythmique poursuit son cours comme dans le cas précédent.

Ex. *C*. — Plus rarement encore, une pénultième faible s'installe sur ce même groupe; la solution chironomique est la même que dans le cas précédent.

On remarquera que les signes sangalliens sont exactement les mêmes dans les trois cas; on sait qu'ils ont pour but principal d'indiquer des nuances agogiques, bien plutôt que des nuances dynamiques ; le texte souligne ces dernières.

En résumé, la mobilité de l'intensité et encore plus les fonctions rythmiques diverses des syllabes du texte (accentuées ou finales) appellent ici la mobilité de la ligne et du geste chironomiques.

Il ne faut pas oublier qu'il s'agit de perfection, d'idéal.

§ 3. — Troisième exemple.

Première Strophe du *Lauda Sion*.

Láu- da Sí- on Sal- va- tó- rem,
Quan- tum pót- es, tan- tum áu- de :

Láu- da dú- cem et pa- stó- rem,
Qui- a má- jor ó- mni láu- de,

In hým- nis et cán- ti- cis.
Nec lau- dá- re súf- fi- cis.

Fig. 676.

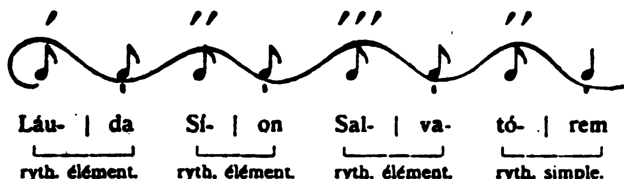
1258. — La chironomie adoptée dans cette phrase musicale nous donne l'occasion de montrer la beauté et la variété rythmique qui proviennent de la succession

a) de rythmes élémentaires ondulants *(Lauda Sion...)*,

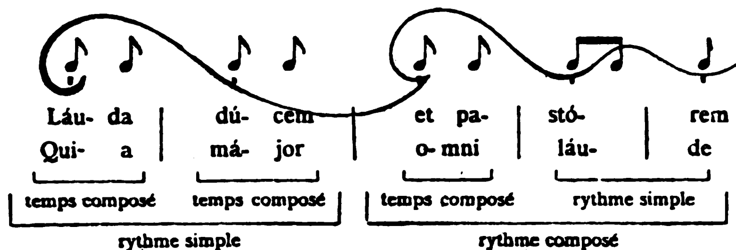
b) de rythmes simples *(Lauda ducem)* et de rythmes composés, *(et pastórem)*,

c) puis encore de rythmes ondulants *(In hymnis...)*.

1259. — *1re Incise : Lauda Sion.* — Le rythme ondulant montant est bien celui qui convient le mieux à cette mélodie. D'un seul élan, d'ondulation en ondulation, elle s'élève jusqu'à l'accent principal. En effet, sous l'unique grand rythme, on sent battre le pouls de la mélodie, nous voulons dire chaque rythme élémentaire, chaque ondulation; il y en a juste autant que de mots : ces battements révèlent la vie du rythme. Cette impression de détails, lointaine, discrète et mystérieuse, au lieu de nuire à la marche entraînante du rythme, la rend plus sensible, plus souple et plus gracieuse :



1260. — *2e Incise : Lauda ducem et pastórem.* — Soudain, tout change :



a) Dans la première incise, chaque mot forme à lui seul un rythme élémentaire; dans la seconde, chaque mot, sauf le dernier, ne forme plus qu'un temps composé binaire;

b) dans la première, toutes les syllabes accentuées sont au levé, à l'arsis, toutes les finales à la thésis; dans la seconde, toutes les syllabes accentuées sont marquées de l'ictus rythmique : un mot entier sert d'arsis, un autre mot entier de thésis;

c) dans la première, tous les mots sont rythmés; dans la seconde, le dernier est seul à l'être.

De tous ces changements résulte un élargissement du rythme, un contraste et comme une sorte de renversement rythmique, qui produit une profonde impression. Au lieu d'un rythme ondulant unique (1re incise), nous avons, dans la deuxième incise, deux rythmes juxtaposés, le premier simple, le deuxième composé.
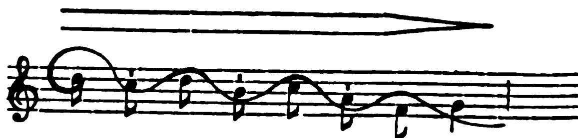
Il est clair que rien ne s'opposerait ici, si on le désirait, à un unique rythme ondulant descendant, mais nos préférences vont à l'autre interprétation, que nous venons de dire.

Pour bien nous faire comprendre, la voix, le geste seraient nécessaires; mais, dans une *Méthode*, il faut savoir se passer de ce secours et compter sur le directeur de chœur pour suppléer par son chant, par sa mimique, à l'insuffisance d'un enseignement écrit.

1261. — *3e Incise : In hymnis et cánticis.* — Retour au rythme ondulant, cette fois *descendant.* La main suivra soigneusement la pente décroissante de la mélodie, du rythme, de l'intensité; c'est-à-dire qu'après l'arsis binaire du rythme simple *In hymnis*, elle descendra en ondulant jusqu'à la dernière syllabe; car c'est par l'élévation et l'abaissement de la main que le chœur doit saisir les diverses nuances d'intensité d'une phrase grégorienne.

§ 4. — Quatrième exemple.

Autres strophes du *Lauda Sion*.



Fá- ctus cí- bus vi- a- tó- rum :
Cum I- sa- ac im-mo- lá- tur,

Vé- re pá- nis fi- li- ó- rum,
A-gnus Pás-chae de- pu- tá- tur,

Non mit- tén- dus cá- ni- bus.
Dá- tur mán- na pá- tri- bus.

Fig. 677.

1262. — Toute cette strophe est soumise entièrement à la chironomie ondulante, d'abord descendante et montante, puis encore descendante, sauf la double arsis nécessitée au début de la troisième incise par les deux accents *Vére pánis.*

On pourrait cependant très bien glisser une arsis recourbée au commencement de la deuxième incise :

ange- ló- rum Fá-ctus cí- bus vi- a- tó- rum :

Fig. 678.

appliquant ainsi une règle formulée plus haut, qui permet, conseille même, dans une longue série ondulante, une reprise d'arsis à l'entrée d'une nouvelle incise, surtout si la mélodie est ascendante, ce qui est le cas ici. Bien veiller alors à conserver la douceur de la 2e note, et l'intensité normale des deux accents *Fáctus cíbus.*

L'emploi de cette règle serait moins bien justifié au début de la quatrième incise qui est *descendante, non mitténdus.*

§ 5. — Cinquième exemple.

Autres strophes du *Lauda Sion*.

a)

b)

Quod in coé- na Chri- stus gés- sit,
Dó- cti sá- cris in- sti- tú- tis,

a)

b)

Fa- ci- én- dum hoc ex-prés- sit,
Pa- nem, ví- num in sa- lú- tis

a)

b)

In sú- i me- mó- ri- am.
Con- se- crá- mus hó- sti- am.

Fig. 679.

1263. — Cette strophe du *Lauda Sion* est la plus élevée de cet séquence; son élan mélodique est irrésistible; une chironomie sei blable doit lui répondre. On peut en proposer plusieurs; deux so dessinées ci-dessus.

Chironomie a. — L'ondulation *montante* puis *descendante* pe suffire à cette tâche, pourvu qu'elle soit menée fermement largement par un chef vigoureux.

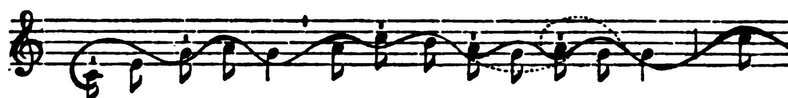
Chironomie b. — Si le directeur ne la trouvait pas assez éne gique pour soulever un chœur mou et nonchalant, il pourrait av

avantage recourir aux chironomies *recourbée* ou même *contractée*, qui permettent des gestes plus démonstratifs et plus entraînants.
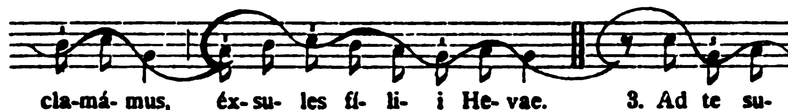
Une particularité à signaler : au début de la deuxième incise, *Faciéndum* ou *Pánem*, est indiquée sur la première syllabe une *arsis unaire* dont la vivacité imprévue et l'intensité sont de nature à exciter les chanteurs. Ce moyen extrême, ordinairement dangereux, peut être autorisé; pour arriver au but, il faut recourir à tous les stratagèmes.

§ 6. — Sixième exemple.

Salve Regina.
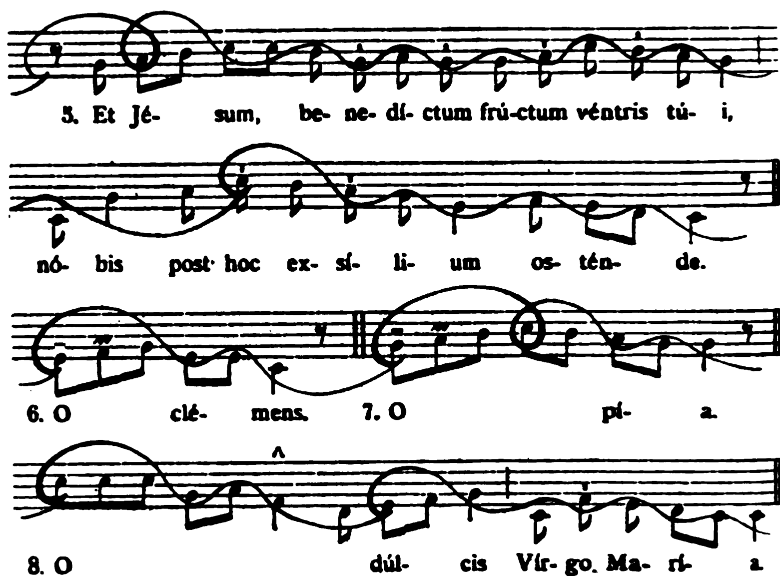


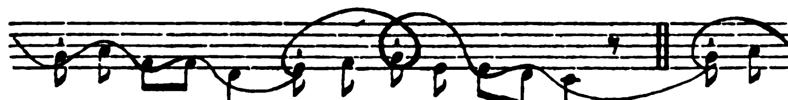












Fig. 680.

Nous appuierons particulièrement sur les variantes chironomiques qui se présentent au choix du directeur.

1264. — *1er Verset.* — *1re Incise.* — Ondulation rythmique montante et descendante; cependant, sur la syllabe accentuée de *misericórdiae*, on peut faire si l'on veut une petite boucle arsique correspondant à l'accent tonique et à la légère élévation mélodique.

1265. — *2e Incise : Vita, dulcédo.* — Arsis ondulée forte sur *Vi*, afin d'unir très intimement, dans une même ondulation, ces deux incises qui se répondent. Cependant la force de cet accent et l'élan mélodique autorisent, si on le préfère, une arsis unaire sur cette syllabe, encore que, nous l'avons dit, nous n'osions pas conseiller ordinairement ce procédé :
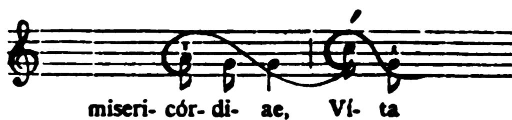


Fig. 681.

mais, si le chœur est souple, flexible, l'arsis ondulée a toutes nos préférences.

TROISIÈME APPENDICE.

APPENDICE AU CHAP. XII, ART. IV.

TEXTES DES AUTEURS ANCIENS RELATIFS A L'ARSIS ET A LA THÉSIS.

A. — Sergius.

1er TEXTE DE SERGIUS.

Sergius, après avoir énuméré les divers accents :

« His ita se habentibus, sciendum est quod acutus et gravis et circumflexus soli sunt qui, ut superius diximus, naturalem unius cujusque sermonis in vocem nostrae elevationis servent tenorem. Nam ipsi arsin thesinque moderantur, quamquam sciendum est quod in usu non sit hodierno gravis accentus ».

In Donat., De accentibus (KEIL, vol. IV, p. 482, 14).

2e TEXTE DE SERGIUS.

« Scire debemus quod unicuique pedi accidit arsis et thesis, hoc est elevatio et positio: sed arsis in prima parte, thesis in secunda ponenda est ».

In Donat., De pedibus (KEIL, vol. IV, p. 480, 12).

3e TEXTE DE SERGIUS.

« Arsis et thesis est elevatio et positio; neque enim aliter pedes dirigere potuerunt, nisi alterna vice leventur et ponantur ».

In Donat., Pedum explanatio (KEIL, vol. IV, p. 523, 2).

B. — Priscien.

« Ad hanc autem rem arsis et thesis sunt necessariae. Nam in unaquaque parte orationis arsis et thesis sunt, non in ordine syllabarum, sed in pronuntiatione : velut in hac parte, *natura*, (ut) quando dico *natu*, elevatur vox et est arsis intus; quando vero sequitur *ra*, vox deponitur, et est thesis deforis. Quantum autem suspenditur vox per arsin, tantum deprimitur per thesin. Sed ipsa vox, quae per dictiones formatur, donec accentus perficiatur, in arsin deputatur; quae autem post accentum sequitur, in thesin ».

De accentibus (KEIL, vol. III, p. 521, 24).

1269. — *5e Verset. — Et Jesum.* — Sur *frúctum*, comme plus haut sur *advocáta*, on pourrait faire une légère arsis recourbée, à cause de la reprise de l'élan mélodique, comme on a fait ci-dessus, nº 1262, sur *fáctus cíbus* du *Lauda Sion.*

1270. — *8e Verset. — O dulcis.* — Sur *Vírgo*, renversement mélodique que l'arsis chironomique corrige très heureusement.

§ 7. — Septième exemple.

Antienne *Sanctorum velut aquilae.*
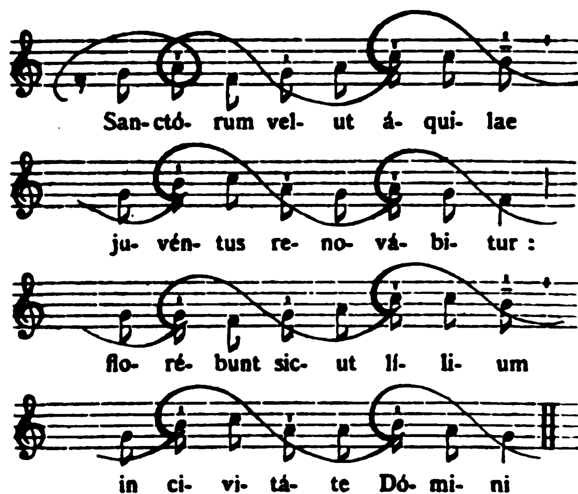


Fig. 684.

1271. — Avant d'aborder la chironomie de pièces plus ornées, il est bon de placer ici l'antienne *Sanctórum*, purement syllabique, où tous les ictus rythmiques s'appuient sur les accents toniques, sauf, naturellement, l'ictus final de chaque incise. Après la multitude d'accents unaires arsiques rencontrés dans les morceaux analysés plus haut, il est utile de montrer que les cantilènes grégoriennes savent, à l'occasion, affirmer leur pleine liberté sur ce point.

A signaler la régularité quasi métrique de cette antienne :

a) chaque incise se compose de huit syllabes,

b) tous les accents se placent, dans tous les vers, sur les syllabes paires,

c) la chironomie est la même dans chaque incise,

d) tous les rythmes sont juxtaposés.

it os é- jus :

lé- ctus :

um.

ia.

§ 8. — Huitième exemple.

Introït *In medio.*

1272. — On trouvera dans nos *Monographies Grégoriennes*, n° I, tableau III, ce même Introït avec la chironomie, telle qu'elle est représentée dans le tableau hors-texte ci-contre. Quelques perfectionnements ont été apportés ici : la chironomie en certains passages est plus mêlée aux groupes de notes, et reproduit avec plus d'exactitude les nuances intensives de la mélodie.

Dans le texte de cette même *Monographie*, pages 14 à 16, la chironomie employée est expliquée avec des détails qu'il est inutile de reproduire, après tous les enseignements qui précèdent.

1273. — Toutefois une simple explication au sujet de la liaison des incises entre elles.

1re ligne. — Pourquoi une ondulation thétique sur la syllabe *a* de *apéruit?*

Ce groupe binaire, considéré indépendamment de ce qui précède, est un début arsique conduisant à l'accent du mot *apéruit ;* rien de plus certain :

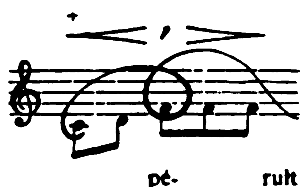


Fig. 685.

mais si on l'envisage dans l'ensemble de la phrase et du grand rythme (1), ce *podatus* ne peut être que la suite thétique de l'incise précédente :

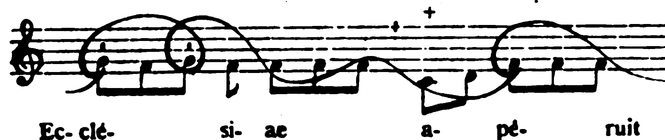


Fig. 686.

(1) Cf. ci-dessus, pp. 603-605.

ce qui est fort bien indiqué par l'ondulation prolongée d'un membre à l'autre, et favorise leur intime union. L'ondulation n'est d'ailleurs autre chose ici que le geste thétique habituel.

§ 9. — Neuvième exemple.

Alleluia. ℣. Ostende.

1274. — Cette chironomie, cf. tableau hors-texte ci-contre, est encore reproduite de nos *Monographies Grégoriennes*, la deuxième, tableau III, avec les perfectionnements mentionnés déjà dans l'introït *In médio*. La mélodie elle-même a été ramenée à la version vaticane.

Quelques brèves observations.

1275. — *Osténde.* — La première syllabe peut indifféremment être thétique ou arsique.

Si thétique, cette syllabe sera une liaison entre le neume final alléluiatique et le verset :

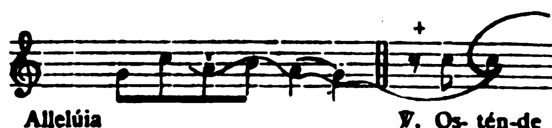


Fig. 687.

Si arsique, elle sera un premier élan vers l'accent tonique :



Fig. 688.

Le choix entre ces deux gestes dépend du directeur, ainsi que de la disposition et des aptitudes de son chœur.

1276. — *Misericórdiam.* — La chironomie de la *Monographie* était la suivante sur la syllabe *cór :*
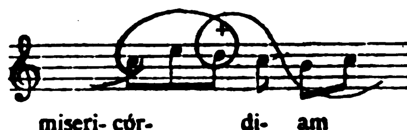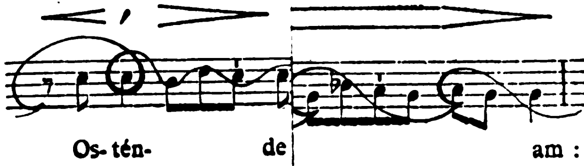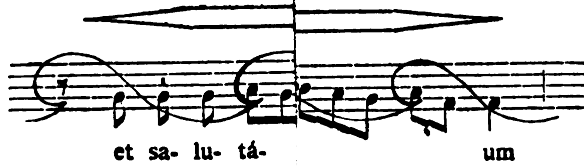


Fig. 689.
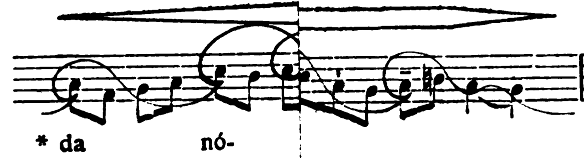




Os- tén- de am :



et sa- lu- tá- um



* da nó-

soit deux arsis, dont la dernière contractée. Sans doute, on peut se rallier à cette interprétation ; il est bien préférable, croyons-nous, de placer une *thésis ondulante* sur ce groupe qui, dans les manuscrits, est surmonté d'un groupe liquescent :



Fig. 690.

La liquescence s'allie mal à une arsis contractée, qui a presque toujours un caractère fort et énergique. La mélodie se prête aussi très bien à cette interprétation, car le *ré* est la première retombée de l'élan *do-mi.*

On voit, par ce dernier exemple, que le recours à la notation neumatique peut, en certains cas, être très utile pour la fixation de la chironomie. Les manuscrits avec signes rythmiques et expressifs doivent surtout être consultés.

§ 10. — Dixième et onzième exemples.

Les deux Offertoires *Jubilate.*

1277. — Nous pourrions multiplier les exemples ; mais ce serait pour répéter toujours les mêmes observations. Les longues analyses qui précèdent suffisent, croyons-nous, et nous pouvons nous en tenir là. Nous nous contenterons de donner la chironomie des deux beaux offertoires *Jubiláte,* des deux dimanches qui suivent l'Epiphanie : *Jubiláte Deo omnis terra,* et *Jubiláte Deo univérsa terra.*

On les trouvera, en tableaux hors-texte, à la fin de ce chapitre, après la page 750.

Encore tenons-nous à faire remarquer que, sur plusieurs points, la chironomie que nous proposons pourrait être légèrement modifiée. Nous donnons notre interprétation, rien de plus ; libre à chacun de suivre la sienne, pourvu qu'elle soit fondée sur des raisons sérieuses. Et il nous plaît, en terminant, d'affirmer une fois encore la grande liberté laissée au maître de chœur.

CONCLUSION.

1278. — Nous terminerons par quelques lignes qui résumeront les enseignements contenus dans le présent chapitre et, en somme, dans tout le *Nombre musical grégorien*.

La chironomie bien comprise n'est point une affaire d'improvisation; bien loin de là : elle doit être soigneusement préparée, et jusque dans les plus petits détails; car elle est l'expression vivante de toutes les beautés de la mélodie.

1279. — Elle repose tout d'abord sur une science parfaite de la composition grégorienne.

Sans cette science, le directeur est exposé à ne tracer, devant ses chanteurs troublés, déconcertés, que des gestes bizarres, grotesques souvent, vides de sens, crochets, cercles, triangles, etc. etc., sans relation ni avec les paroles ni avec les mélodies, ou même en contradiction manifeste avec les unes et les autres.

Avec elle, au contraire, une conduite intelligente, artistique, pieuse d'un chœur est presque assurée. Il importe, en effet, pour le choix des gestes, de savoir :

les cas où la prééminence de la musique sur les paroles s'affirme décidément;

les cas où, au contraire, le texte domine la mélodie;

les cas enfin où une transaction s'établit entre la mélodie et le texte.

Sans cette connaissance, rien ne peut réussir; toute direction sera entachée de maladresse et de gaucherie; adieu l'art, adieu la prière.

1280. — Toutefois cela ne suffit pas.

Affaire de science, la chironomie est, plus encore peut-être, affaire de goût, de bon goût et d'art. Or le discernement esthétique, fin et délicat, ne s'acquiert, dans un sujet apte à le recevoir — et, ici, il y a autant de degrés que d'individus — que lentement, par l'étude personnelle, par l'expérience pratique et plus encore par les avis et les leçons d'un maître, vraiment artiste, vieux routier s'il est possible — il y en a de jeunes — pénétré lui-même de la science et de l'esprit hiératique de nos saintes cantilènes.

Conseil important : fuir avant tout le professeur, même artiste, qui, d'emblée, sans étude préalable, et de par son propre génie, ne doutant de rien, prétend trouver en lui-même et dans ses seules études musicales modernes la clé de l'interprétation rythmique et chironomique de cet art antique, presque aussi vieux que le christianisme lui-même ! Celui qui écrit ces lignes sait, par expérience personnelle, qu'il faut savoir au besoin se dépouiller de ses propres idées, des idées prises à l'école, pour entrer dans la pensée des siècles grégoriens. A cette condition seulement, on arrivera à une intelligence parfaite et à une interprétation fine et relevée.

1281. — Bien loin de nous la pensée de couper les ailes au génie. Le vrai génie consiste, dans l'espèce, à se laisser tout d'abord guider par l'œuvre qu'il s'agit de traduire, à embrasser en toute vérité la pensée ancienne, à ne laisser échapper aucune des nuances, expressions, mouvements indiqués dans les manuscrits ; tout cela doit se refléter, plein de vie, dans l'attitude, dans les gestes du chef de chœur, et jusque dans la flamme de son regard.

1282. — Est-ce à dire qu'il ne puisse jamais se confier en sa propre inspiration ?

Non, certes : dans cette interprétation objective que nous recommandons avec instance, il y a, sans sortir de l'esprit primitif grégorien, une marge très large pour une infinie variété de nuances, d'expressions et, par suite, de directions chironomiques.

Souvent même, au moment de l'exécution, surtout en face d'un chœur habile et bien formé, des éclairs jaillissent sur les pièces musicales, les illuminent et permettent une pénétration plus intime de leur tour primitif et de leur vraie beauté.

Cependant, toujours le fond doit demeurer ; même dans ces cas, le chef de chœur ne doit jamais sacrifier au goût moderne ; la modération, la souplesse, la simplicité, la suavité de l'art antique grégorien doit toujours dominer.

1283. — Si le directeur remplit ces conditions, nous voulons dire :

s'il a la science,

s'il est artiste,

s'il soumet ses inspirations personnelles à l'antique esprit grégorien,

il arrivera, avec un chœur bien formé, à une exécution parfaite, il aura atteint son but; il aura prouvé que le chant grégorien, art parfait, est la plus belle des prières, et la plus noble des louanges vocales que l'homme puisse offrir au Seigneur.

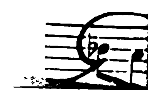
Alors se réaliseront à la lettre les magnifiques paroles de S. Jean Chrysostome dans son commentaire du Ps. XLI[e] :

« *Nihil animam ita erigit, ipsi alas addit, a terra liberat, a vinculis corporis exsolvit, ad amorem sapientiae excitat, et despectum rerum terrenarum docet, ut modulatio cantus, et canticum divinum numero compositum* ».

« Οὐδὲν οὕτως ἀνίστησι ψυχὴν, καὶ πτεροῖ, καὶ τῆς γῆς ἀπαλλάττει, καὶ τῶν τοῦ σώματος ἀπολύει δεσμῶν, καὶ φιλοσοφεῖν ποιεῖ, καὶ πάντων καταγελᾷν τῶν βιωτικῶν, ὡς μέλος συμφωνίας, καὶ ῥυθμῷ συγκείμενον θεῖον ᾆσμα. »




- bi- lá-



APPENDICE.

Musique figurée.

PREMIER APPENDICE.

APPENDICE AU CHAP. IV, ART. IV.

TEXTES DES AUTEURS ANCIENS RELATIFS AUX MOTS HÉBREUX.

Nous réunissons dans cet Appendice, pour la facilité de la documentation, les différents textes des auteurs du Moyen-Age, tant grammairiens qu'écrivains ecclésiastiques, relatifs aux mots hébreux (Cf. Chap. IV, art. IV, p. 128-136), Nous les classerons par époque, en renvoyant aux ouvrages de KEIL, *Grammatici latini*, et de SCHOELL, *De accentu linguae latinae.*

IVᵉ s. après J. C.

A. — Diomède.

« Accentus in integris dictionibus observantur, in peregrinis autem verbis et in barbaris nominibus, maxime in interjectionibus nulli certi sunt. In his enim maxime accentuum lex certa esse non potest, cum sit absurdum a turbato tenoris exigere rationem ».

Art. gramm. lib. II (KEIL, vol. I, p. 433, 31. — SCHOELL, p. 197, CLXVᵃ)

B. — Donat.

Maître de S. Jérôme, 2ᵉ moitié du IVᵉ siècle; répète Diomède ou vice versa.

1ᵉʳ TEXTE DE DONAT.

« Accentus in integris dictionibus observantur, in interjectionibus et in peregrinis verbis et in barbaris nominibus nulli certi sunt ».

Ars gramm. I, 4 (KEIL, vol. IV, p. 371, 24. — SCHOELL, p. 197, CLXVᵇ)

2ᵉ TEXTE DE DONAT.

« Accentus in interjectionibus certi esse non possunt, ut fere in aliis vocibus quas inconditas invenimus ».

Ibid. II, 17 (KEIL, vol. IV, p. 392, 2. — SCHOELL, p. 197, CLXVᶜ).

Cette expression « inconditas » se rapporte évidemment aux mots « peregrinis et barbaris ».

Ce texte a été commenté pendant tout le Moyen-Age. Voir ci-dessous les textes I, J, K, L.

C. — Dosithée.

Même texte que le précédent, de Donat. (KEIL, vol. VII, p. 424, 14. — SCHOELL, p. 197, CLXV[c]).

D. — Sergius (vel Servius.)

« Aetatis incertae », disent Fabricius et Edon. — C'est un commentateur de Donat, on peut donc mettre son témoignage ici.

> « Scire autem debemus quod nullum barbarum nomen vel verbum aliquod peregrinum nec interjectio certum poterunt accentum tenere. Nam in barbaricis nominibus nulla sui ratione sunt, sed quali volumus, sane non aspero, proferamus accentu. Graeca autem suis accentibus pronuntianda esse noscamus ».
>
> *In Donatum. De accentibus* (KEIL, vol. IV, p. 483, 29. — SCHOELL, p. 198, CLXV[d]).

V[e] Siècle.

E. — Cledonius.

Grammairien, enseigne à Constantinople, au V[e] siècle d'après Ulysse Chevalier (Cf. sur son âge KEIL, vol. V, p. 8, qui le met « probabiliter » au V[e] siècle). Commente Donat.

> « Accentus in Romanis verbis et in regularibus quaerere debemus. Peregrina nomina, quae sunt barbara, vel interjectiones, quae ex affectu animi nascuntur, accentus habere non possunt, (ut) heus, heu ».
>
> *Ars. De accentibus* (KEIL, vol. V, p. 33, 17. — SCHOELL, p. 198, CLXV[e]).

VI[e] Siècle.

F. — Priscien.

Professe à Constantinople, début du VI[e] s.

> « Sed in interjectionibus et in peregrinis verbis et in barbaris nominibus, nulli certi sunt accentus, ideoque in potestate uniuscujusque consistit, ut, quomodo necessarium viderit, sic in metro ponat ».
>
> *De accentibus liber* (KEIL, vol. III, p. 520, 23. — SCHOELL, p. 198, CLXV[f]).

KEIL, *ibid.*, préface, p. 400-401, pense que ce traité *De accentibus* n'est probablement pas de Priscien, qu'il n'est pas digne de lui... ; il le croit écrit plutôt au VIII[e] siècle.

G. — Eutychès.

Eutychès (d'après Prompsault, *Grammaire latine*, p. 991) dit au contraire que « tout mot grec ou barbare conserve chez les Romains son accent, tant pour les voyelles que pour les consonnes ».

Nous avons en vain cherché ce texte dans KEIL, vol. V, p. 442-489, et dans PUTSCH.

VIIe Siècle.

H. — Saint Isidore.

Nous n'avons rien trouvé dans S. Isidore sur l'accentuation des mots hébreux. Mais Prompsault nous dit (*op. cit.* p. 992) que comme Cledonius, Sergius et Donat, il « n'attribue aucun accent déterminé aux mots hébreux », et que cela n'a rien d'étonnant, puisque « ces grammairiens, conservateurs fidèles des traditions anciennes, ne faisaient que répéter ce qui avait été enseigné à une époque où la langue hébraïque n'était pas connue, et ne fournissait encore aucun mot à la littérature latine ».

I. — Julien de Tolède.

Grammairien.

> « Accentus interjectionibus certi esse non possunt, ut fere in aliis vocibus, quas inconditas invenimus. Quomodo? Sicut in peregrinis verbis, aut in barbaris nominibus accentus certi non sunt, ita et in interjectionibus ».
>
> *De interjectione* (KEIL-HAGEN, *Anecdota helvetica*, p. CCXVIII, 26). — SCHOELL, p. 199, renvoie à ce texte, sans le citer.

J. — Artigraphum Bernense.

Traité de grammaire.

> « In interjectionibus et in peregrinis verbis et in barbaris nominibus certi sunt accentus, an non? Non. Quid ibi faciendum est? In potestate uniuscujusque consistit. Quomodo? Ut, cum necessaria fuerint, ita in metrica ponantur ratione ».
>
> (KEIL-HAGEN, *l. c.*, en note. — SCHOELL le cite p. 198, CLXV[k]).

K. — Commentum Einsidlense.

> « Nullus accentus certus est in interjectione. Ut fere in aliis vocibus i. in aliis partibus, quia quaeque gens suas habet interjectiones, quae in aliam linguam transferri non possunt. Unde « racha » interjectio Hebraea ab evangelista in alia lingua exprimi non potuit. Nihil autem differt, utrum « papaé » accentu in fine posito dicatur, an in paenultimo « pápae ». Similiter in ceteris. « Papae » interjectio est admirantis, inde « papa »

admirabilis. Quas voces i. interjectiones inconditas invenimus i. informatas. Incondita res dicitur informata, quae nullam formam nullamque conditionem habet ».

In Donati artem majorem. De interjectione. (KEIL-HAGEN, *Anecdota helvetica*, p. 266, 9. — SCHOELL, p. 199, CLXV[p]).

Xe Siècle.

L. — S. Remi d'Auxerre († 908).

(Texte de Donat. KEIL, vol. IV, p. 392, 2) : « Accentus in interjectionibus certi esse non possunt ut fere in aliis vocibus quas inconditas invenimus ».

(Commentaire) : « *In aliis vocibus* i. in aliis partibus sive dictionibus s. barbaris et peregrinis quae incondite dicuntur i. incomposite, quia illorum regulas vel accentus ignoramus : « fere » autem dicit, quia quorum noticiam habemus, ut *cristus*, scimus quem accentum habeant ; vel aliter : nullus accentus certus est in interjectione... ».

La suite comme ci-dessus, au texte précédent.

In Donati artem Comment. (KEIL-HAGEN, *Anecdota helvetica*, p. CXI. — SCHOELL, p. 199, CLXV[q]).

Auteurs des XIIe, XIIIe s., etc.

M. — Frère Paul, XIIe siècle.

Sur la personne et les œuvres du frère Paul, Prompsault (*op. cit.* p. 1041) nous donne les renseignements suivants : « Fratris Pauli monachi camaldulensis commentarius in Priscianum et Donatum. — Ejusdem introductionis in notitiam versificandi (Ms. Bibl. roy. n° 7517) ».

« Paul, moine camaldule, sans doute italien, qui a vécu au XIIe siècle... », dit de son côté Thurot, *Notices...*, p. 24.

« Les mots barbares sont accentués à la fin, dit le frère Paul, en parlant des mots terminés par *h*. Il parle encore des mots barbares accentués à la fin, en traitant de la finale en *b*, *g* ou *l* ». C'est ainsi que Prompsault (*op. cit.* p. 992) résume son enseignement, sans rien dire de plus.

N. — Anonyme cistercien, XIIe s.

Voici un autre texte du XIIe s., mais cistercien ; il se trouve dans un manuscrit anonyme (Montpellier, 322), à l'usage des moines de Citeaux :

> « Omnes dictiones que terminantur in *b*, *g*, *h*, *y*, *x*, in fine accentantur, ut *Beelzebub*, *Oreb*, *Faleg*, *Magog*, *Joseph*, *Booz*. Et omnes barbare dictiones que non declinantur, in fine accentantur, ut *Caïn*, *Abel*... Et omnes dictiones barbare que non ex toto declinantur, ut *Adam*, *Ade*, *Abraham*, *Abrahe*, *Ihesus*, *Ihesu* ».

Cf. THUROT, *Notices*, p. 400, note 3, et p. 25.

Même règle dans le ms. 11277 de la Bibl. nat. de Paris, manuscrit du XIV[e] s., mais ne contenant que des ouvrages antérieurs au XIII[e] (Cf. THUROT, *Notices*, p. 400, note, et p. 13).

O. — Alexandre de Villedieu. XIII[e] s.

« Originaire de Villedieu en Normandie, mort chanoine de S. André d'Avranches, vivait au commencement du XIII[e] siècle », dit Thurot, *Notices*..., p. 98; cf. aussi pages 2, 28 sqq. et 400.

Auteur d'un *Doctrinal* qui fut célèbre dans tout le Moyen-Age. Un article de M. L. Delisle (*Bibliothèque des Chartes*, T. LV, 1894, p. 488) signale avec éloge : *Das Doctrinale des Alexander de Villa Dei, Kritisch-exegetische Ausgabe mit Einleitung. Verzeichniss der Handschriften und Drucke nebst Registern* (Berlin, A. Hofmann, 1893, in-8° de XXIII-CCCLX et 211 p.), par le D[r] DIETRICH REICHLING, professeur au gymnase de Heiligenstadt : Description de 250 mss. et de 296 éditions du *Doctrinal*. Ce volume forme le tome XII[e] des *Monumenta Germaniae paedagogica*.

Le passage du *Doctrinal* qui concerne les mots hébreux ayant été cité en entier dans le texte du chap. IV, p. 130, il n'y a pas lieu de le reproduire ici.

P. — « Grammaticale » de Montpellier, XIV[e] s.

Anonyme. — Poème sur l'orthographe, l'étymologie et la prosodie, contenu dans un ms. de la Bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier, H. 326, f° 16, du fonds de Clairvaux. Il fut terminé en 1337, d'après THUROT (*Notices*, p. 49). Stephen Morelot a publié le passage sur l'accent dans la *Revue de l'Enseignement Chrétien*, t. I, 1851, p. 242.

Cet auteur suit Alexandre de Villedieu; au vers 80, il dit :

« Non declinata vox barbara fine levatur.
Cum declinatur ut barbara, sic acuatur.
Vult acui fine, partim variata latine.
Si sibi plus greca datur quam forma latina,
Flexa modo nostro penitus sit more latino.
Sunt *Jacob* et *Moyses*, *Abraam*, *Judas* tibi testes.
Sic quoque deprimitur *Juda*, quandoque levatur.
Illud idem greca servabunt et notha dicta :
Ut *cephas*, *archos*, *acephalus* et *patriarcha*.
Barbara vox *el* et *on* rectos acuit, reliquos non.
Ut *Michaël, Salomón : Michaëlis* dic, *Salomónis* ».

DEUXIÈME APPENDICE.

APPENDICE AU CHAP. V.

TEXTES DES ANCIENS AUTEURS LATINS SUR LA NATURE DE L'ACCENT.

I. AUTEURS DE L'ÉPOQUE CLASSIQUE.

TOUS EN FAVEUR DE L'ACUITÉ SEULE.

A. — Varron.

Né en 116, mort en 27.

Paul Lejay, dans son très intéressant article de la *Revue Critique* (¹), dit : « Nous ne connaissons sa doctrine que par le pseudo-Sergius (KEIL, vol. IV, p. 525, 21 ; 531, 10 ; 532, 16). Il ne peut y avoir de doute sur le sens de ses affirmations ; mais comme l'on peut contester l'authenticité du texte, je préfère ne pas insister ». Par suite, Lejay ne se sert pas de Varron.

Vendryes, *Recherches*..., p. 22, s'en sert et le cite. Après avoir cité Nigidius comme favorable à l'accent musical, il ajoute en note de la p. 25 : « Le témoignage de Nigidius est si bien d'accord avec celui de Varron qu'il est impossible d'écarter à priori ce dernier, comme le fait M. Seelman ».

1er TEXTE DE VARRON.

« In accentu materia, locus et natura prosodiae brevissime comprehensa sunt. Nam materia esse ostenditur vox, et ea quidem qua verba possunt sonare, id est scriptilis ; locus autem syllaba, quoniam haec propria verbi pars est, quae recipit accentum. *Natura vero prosodiae in eo est, quod aut sursum est aut deorsum : nam in vocis altitudine omnino spectatur, adeo ut, si omnes syllabae pari fastigio vocis enuntientur, prosodia sit nulla.* Scire autem oportet vocem, sicut omne corpus, tres habere distantias : longitudinem, altitudinem, crassitudinem. Longitudinem tempore ac syllabis metimur ; nam et quantum temporis enuntiandis verbis teratur, et quanto numero modoque syllabarum unumquodque sit verbum, plurimum refert. *Ab altitudine* (*altitudinem* dit KEIL) *discernit accentus, cum pars verbi aut in grave deprimitur aut sublimatur in acutum.* Crassitudo autem in spiritu est... ».

Apud Sergium, *De accentibus* (KEIL, vol. IV, p. 525, 18. — SCHOELL, p. 75, III, et p. 73, IIa).

(¹) *Revue Critique*, 1897. Nouv. Sér. t. 43, p. 291, sq. Compte-rendu de l'ouvrage de W. M. LINDSAY, *The Latin Language ; an historical account of Latin sounds, stems and flexions.*

« Les phrases soulignées, dit Vendryes, p. 22, attestent d'une façon péremptoire le caractère musical de l'accent latin, et il n'y a rien dans les autres qui parle en faveur d'une intensité ».

La comparaison qui s'efforce de retrouver dans le mot les trois dimensions des corps est traitée de subtilité avec raison par H. Weil et L. Benloew (*Théorie générale*, p. 3, en note). Priscien la donne aussi (KEIL, vol. II, p. 6, 19 et vol. III, p. 519, 9), de même que Servius (*De accentibus*, § 8, *Anal. Vindob.*). Mais il reste que la hauteur (ou acuité) et la gravité des sons sont la marque des accents.

2° TEXTE DE VARRON.

> « Acuta exilior et brevior et omni modo minor est quam gravis, ut est facile *ex musica cognoscere, cujus imago prosodia;* * nam et cithara omnique psalterio quo quaeque chorda acutior, eo exilior, et tibia tanto est voce acutiore, quanto cavo angustiore, adeo ut corniculo aut βομβυκίῳ (bomborio dit KEIL) addito gravior reddatur, quod crassior exit in aera. Brevitatem quoque acutae vocis in isdem organis animadvertere licebit, siquidem pulsu chordarum citius acuta transvolat, gravis autem diutius auribus immoratur. Etiam ipsae chordae quae crassius sonant, longiores videntur, quia laxius tenduntur: item in fistula duo calami brevissimi, qui acutissimae vocis; tibiae quoque acutiores quae breviores, et his foramina quam sunt ori proxima et brevioris aeris motum persentiscunt, tam vocem reddunt acutam *. Sic in loquentium legentiumque voce, ubi sunt prosodiae velut quaedam stamina (cordes d'instrument), acuta tenuior est quam gravis et brevis adeo, ut non longius *quam per unam syllabam, quin immo per unum tempus protrahatur* (¹); cum gravis, quo uberior et tardior est, diutius in verbo moretur et junctim quamvis in multis syllabis residat. Quocirca graves sunt numero plures, pauciores acutae, flexae rarissimae » (²).
>
> Apud Sergium, *De Accentibus* (KEIL, vol. IV, p. 531, 23. — SCHOELL, p. 82, XXI).

Tout ce que nous avons mis entre deux * est ainsi résumé par MM. Weil et Benloew, p. 10, en note : « En effet un son aigu passe vite, un son grave reste plus longtemps dans l'oreille. Les cordes d'une lyre rendent un son d'autant plus aigu qu'elles sont plus minces et raccourcies par une plus forte tension. Une flûte est d'autant plus aiguë qu'elle est plus étroite et plus courte ».

(¹) Allusion au circonflexe (Note de Vendryes, p. 24).

(²) « Ce même enseignement se retrouve chez Cicéron (*Or.*, XVIII, 58), chez Martianus Capella (EYSSENHARDT, p. 65, 24) : « Duos autem acutos aut inflexos habere nunquam potest [vox], gravis vero saepe », et chez Pompeius (KEIL, V, p. 126, 24), suivant lequel l'accent grave « non sibi specialem vindicat partem, non habet propriam ». (Note de Vendryes, p. 24).

ou non, arbitraire, peu importe; cette description ne rentre pas dans le système défendu et n'en a que plus de valeur. *Váleri*, avec sa finale longue, présente d'ailleurs une accentuation impossible en grec ».

Voici du reste le texte complet d'Aulu-Gelle :

> « P. Nigidii verba sunt ex commentariorum grammaticorum vicesimo quarto, hominis in disciplinis doctrinarum omnium praecellentis : *Deinde*, inquit, *voculatio* (¹) *qui poterit servari, si non sciemus in nominibus, ut Valeri, utrum interrogandi sint an vocandi? Nam interrogandi secunda syllaba superiore tonost, quam prima, deinde novissima deicitur; at in casu vocandi summo tonost prima, deinde gradatim descendunt.* Sic quidem Nigidius dici praecipit; sed si quis nunc Valerium appellans in casu vocandi secundum id praeceptum Nigidii acuerit primam, non aberit quin rideatur ».
>
> *Noct. Att.* XIII, 25 (d'après SCHOELL, p. 140, XCV).

Cette dernière réflexion d'Aulu-Gelle prouve, dit Vendryes, p. 24-25, « qu'à son époque (2ᵉ moitié du IIᵉ siècle) l'accentuation enseignée par Nigidius s'était modifiée : malheureusement Gellius ne dit pas s'il s'agit d'un déplacement ou d'un changement de nature; plutôt d'un déplacement toutefois, car Priscien et Servius enseignent qu'il faut accentuer *Mercúri*, *Domíti*, *Ovídi*, *Vergíli*, malgré la quantité brève de la pénultième parce que la finale est issue d'une contraction. Mais s'ajoutait-il à ce déplacement un changement de nature, c'est ce que l'on ne peut savoir. En tout cas, à l'époque de Nigidius, qui est en même temps celle de Varron, l'accent était nettement musical ».

Nous ajouterons à cette réflexion de Vendryes que si, du temps d'Aulu-Gelle, il y a eu dans l'accentuation « un changement de nature », ce changement n'atteint pas l'acuité, qui persiste toujours à son époque, nous l'avons vu ci-dessus, ch. V. Seule l'intensité a pu se joindre à cette acuité, mais cette adjonction n'est pas indiquée; rappelons-nous que nous sommes à la 2ᵉ moitié du IIᵉ siècle.

C. — Cicéron.

Né en 106 av. J. C., mort en 43. Contemporain de Varron et de Nigidius. — Il écrivit le *De Oratore* en 55, le *Brutus* en 46, l'*Orator* en 46.

(VENDRYES, p. 25 et 26. — LEJAY, art. cité de la *Revue critique*, 1897. — SCHOELL, p. 101, LVI.)

1ᵉʳ TEXTE DE CICÉRON.

Vendryes suit Lejay, nous citons ce dernier : « Un contemporain de Varron et de Nigidius, Cicéron lui-même, ne s'exprime pas autrement qu'eux, et il le fait dans un endroit de l'*Orator* où sa pensée est bien éloignée des questions grammaticales. Dans la partie du traité *consacrée à l'action*, l'auteur

(¹) Voculatio = accentus. Cf. SCHOELL, p. 89, XXXVIII et XXXIX. On trouvera également dans SCHOELL, p. 58 et sq., une dissertation sur ce texte de Nigidius.

D. — Vitruve.

Né vers 85 av. J. Ch.

(LEJAY, art. cité. — VENDRYES, p. 26. — L. HAVET, *Revue de Philologie*, I, 1877, p. 276. — HAVET, *Métrique...*, p. 221).

Voici ce que dit Lejay : « Il est nécessaire de signaler l'interprétation inexacte donnée par M. Lindsay d'un autre texte, celui de Vitruve, V, 4, 1-2. Dans ce chapitre du *De Architectura* est résumée une théorie générale d'Aristoxène sur deux espèces de mouvements de la voix. Aristoxène, et après lui, Vitruve parlent musique, non pas accentuation. Cependant au milieu de l'exposition du musicographe grec, Vitruve intercale un exemple pour l'édification du lecteur latin, et cet exemple se trouve être la description la plus claire de l'accent circonflexe entendu comme accent mélodique... Il est faux de dire que cette description est " borrowed apparently from Aristoxenus, empruntée évidemment à Aristoxène ". L'ensemble du passage est sûrement tiré d'Aristoxène, comme le dit Vitruve et comme le prouve la comparaison des deux ouvrages. Toutefois Aristoxène n'a pas plus songé à décrire le circonflexe grec qu'à citer *sol*, *lux*, *flos*, *vox*. Cette parenthèse est de Vitruve, ou probablement d'une source latine antérieure, Varron, d'après une récente conjecture de M. Ussing » (1).

Voici le texte de Vitruve, tel que le donne M. Havet, dans la *Revue de Philologie :*

> « Vox enim mutationibus cum flectitur alias fit acuta alias gravis, duobusque modis movetur, e quibus unus effectus habet continuatos, alter distantes. Continuata vox neque in finitionibus consistit neque in loco ullo ; efficitque terminationes non apparentes, intervalla autem media <ap> parentia, *uti sermone, cum dicamus* sol, lux, flos, vox : *nunc enim nec unde incipit nec ubi desinit intellegitur, sed, quod ex acuta facta est gravis, ex gravi acuta apparet auribus.* Per distantiam autem e contrario, namque cum flectitur, in mutatione vox statuit se in alicujus sonitus finitionem, deinde in alterius ; et, id ultro citro crebre faciendo, constans apparet sensibus ; uti in cantionibus, cum flectentes vocem varietatem facimus modulationis : itaque, intervallis ea cum versatur, et unde initium fecit et ubi desiit apparet in sonorum patentibus finitionibus, mediana autem latentia intervallis obscurantur ».
>
> *De archit.*, V, 4, 2. (SCHOELL, p. 83, XXII).

M. Havet ajoute ce commentaire :

« Ce passage a été mal compris et défiguré, et je doute qu'aucune édition le donne correctement. Dans la dernière, celle de MM. Rose et Müller-Strübing (Lips., Teubner, 1867), la phrase *sed, quod ex acuta facta est gravis,*

(1) « Je n'ai pas à examiner si l'hypothèse de M. Ussing est plus certaine que la doctrine généralement reçue jusqu'ici au sujet de Vitruve. Il suffit que l'auteur de la compilation, si c'est un faussaire du IVe siècle, ait puisé à une source plus ancienne ». C'est tout ce que dit Lejay et il passe à Quintilien.

voix est d'abord plus aiguë et ensuite plus grave. Lors donc que le larynx fait entendre un circonflexe ou ton descendant, l'aigu se change peu à peu en grave, et c'est par rapport à la valeur plus grave de la fin que l'oreille apprécie la valeur plus aiguë du commencement. En d'autres termes, tandis que dans le chant l'oreille constate des tons distincts, dans la parole elle ne constate que des changements du ton. Tel est le sens de la phrase *nunc enim nec unde incipit nec ubi desinit intelligitur; sed, quod ex acuta facta est gravis, ex gravi acuta apparet auribus* ».

Vendryes, p. 26, fait remarquer à juste titre que cette théorie du circonflexe « suppose que l'accent latin était essentiellement musical ».

E. — Quintilien.

Né vers 35 ap. J. Ch., mort en 95.

(VENDRYES, p. 27. — LEJAY, art. cité).

1er TEXTE DE QUINTILIEN.

> « Est autem in omni voce utique acuta, sed nunquam plus una nec unquam ultima, ideoque in disyllabis prior ».
>
> *Inst. or.* I, V, 29. (SCHOELL, p. 102, LVII).

Ce texte rappelle celui de Cicéron, dont il reproduit presque les expressions.

2e TEXTE DE QUINTILIEN.

« On a vu dans un autre passage (XII, 10, 33), dit Lejay, le signe d'un changement dans la nature de l'accent. Quintilien compare l'accent grec avec l'accent latin :

> « *Sed accentus quoque cum rigore quodam tum similitudine ipsa minus suaves habemus, quia ultima syllaba nec acuta unquam excitatur nec flexa circumducitur, sed in gravem vel duas graves* (1) *cadit semper...* ».
>
> *Inst. or.*, XII, 10, 33 (SCHOELL, p. 102, LVIII).

« L'expression de Quintilien est vague, disent MM. Weil et Benloew..., p. 9; nous croyons y trouver un indice que les Latins appuyaient quelque peu sur la syllabe aiguë et que déjà leur accent s'acheminait vers l'accent moderne ». « L'expression *similitudine* et tout ce qui suit est parfaitement claire, reprend Lejay : Quintilien dit, ce qui est vrai, que l'accent est plus monotone que l'accent grec, parce qu'il jouit de moins de liberté dans les positions qu'il peut prendre. Reste le mot *rigore*. *Rigor*, au propre, désigne l'état de ce qui est rigide : dans la langue des arpenteurs, c'est la ligne droite. Au figuré, le mot est souvent un péjoratif de *constantia* : « (Pisoni) placebat pro constantia rigor » (Sen. *De ira* I, 18, 3; cf. Pline *N. H.*, 7, 18, 3). C'est aussi la fixité d'une

(1) Lire sans doute « graves [vox] cadit... » (note de Lejay).

loi immuable : « rigor disciplinae militaris » (Tacite *H.* I, 83), « juris rigor » (*Dig.* XLIX, I, 19). *Rigor* est la sévérité des règles d'accentuation ; *similitudo* est la monotonie qui en résulte. S'il s'agissait ici de l'espèce de heurt produit sur l'oreille par l'accent d'intensité, on attendrait une toute autre expression, *asperitas* ou *impetus* par exemple. Ce passage ne renseigne donc pas sur la qualité de l'accent ».

Le Dr Kühner, dans son *Ausführliche lateinische Grammatik*, p. 238, donne la même interprétation du texte de Quintilien. Après avoir rappelé brièvement la différence entre les deux langues latine et grecque au point de vue de l'accentuation, il ajoute : « C'est grâce à cette souplesse d'accentuation que le grec est plus harmonieux que le latin. Le latin en effet, à cause des règles strictes qui régissent la place de l'accent, a une certaine rigidité ou raideur et une certaine monotonie. Quintilien 12, 10, 33 : " Accentus quoque cum rigore quodam tum similitudine ipsa... " Mais par contre, et pour les mêmes raisons, il a une énergie et une puissance d'effet oratoire supérieures à celles du grec ».

Il n'est donc pas question dans ce *rigor* de la *nature* de l'accent, ni en particulier de son intensité.

« Il est prudent, reprend Lejay, de s'arrêter à Quintilien. Si lui-même ne nous laisse pas soupçonner encore un changement dans la nature de l'accentuation, il n'est pas sûr cependant que l'évolution n'était pas déjà commencée. Les témoins de date plus récente sont au reste des compilateurs et des abréviateurs dont il faudrait déterminer les sources ». Rien de plus sur Quintilien. Lejay passe ensuite à l'argument tiré des neumes, que nous avons cité au ch. V de ce volume, p. 158.

Vendryes (p. 27-28) ne cite pas les deux textes précédents de Quintilien. Il commence par dire que « le témoignage de Quintilien a moins de valeur, a priori, que celui de Cicéron ou de Vitruve ;... rien chez Quintilien n'autorise à penser qu'à son époque l'accent fût devenu intensif ». Puis il réfute Langen, qui a confondu l'accent oratoire (intensif) avec l'accent aigu dans deux textes de Quintilien.

Sur la nature mélodique de l'accent tonique, ou plus simplement du « ton », dans l'indo-européen, le grec et le latin, cf. MEILLET et VENDRYES, *Grammaire comparée...*, pp. 119-123 ; on y trouvera la confirmation de la thèse que nous soutenons ici : « Le ton que le grec et le latin ont hérité de l'indo-européen différait absolument de l'accent d'intensité qu'on observe dans des langues indo-européennes modernes comme l'anglais, l'allemand ou le russe... ». Cf. aussi un curieux article de G. KENT, *L'accentuation latine : Problèmes et solutions* (*Revue des Etudes Latines*, Juill.-Déc. 1925, pp. 204-214). L'auteur arrive aux mêmes conclusions, quoique par une voie tout-à-fait différente.

II. AUTEURS DE L'ÉPOQUE POSTCLASSIQUE.

1° EN FAVEUR DE L'ACUITÉ SEULE.

« Chez la plupart des grammairiens de basse époque, dit Vendryes, p. 28, c'est l'enseignement de Varron et de Nigidius qu'on retrouve ; c'est-à-dire qu'ils affirment en latin l'existence d'un accent musical, ainsi Martianus Capella ».

Vendryes ajoute en note : « ... Quand ils affirment quelque chose, car certains grammairiens donnent de l'accent les définitions les plus vagues : Dositheus, par exemple (KEIL, VII, 377, 6) l'appelle " unius cujusque syllabae proprius sonus "; Maximus Victorinus (KEIL, VI, 188, 15) et Audax lui-même (KEIL, VII, 322, 12) " unius cujusque syllabae in sono pronuntiandi qualitas ».

Ces définitions ne sont pas aussi vagues que le veut bien dire Vendryes : il ne s'agit pas ici de la définition de l'accent aigu, mais d'une définition *générique* des accents — aigu, grave, circonflexe — qui s'applique à *tous* les accents, car chaque syllabe a son accent.

F. — Martianus Capella.

Début du ve s. — VIe siècle, d'après Vendryes.

Voici deux textes de M. Capella ; Vendryes ne cite que le premier :

Ier TEXTE DE MARTIANUS CAPELLA.

> « Et est accentus, ut quidam putaverunt, anima vocis (¹) et seminarium musices (²), quod omnis modulatio ex fastigiis vocum gravitateque componitur ideoque accentus quasi adcantus dictus est ».
>
> *De nuptiis*, lib. III, *De arte grammatica* (EYSSENHARDT, p. 65, 19. — SCHOELL, p. 78, XII).

2^e TEXTE DE MARTIANUS CAPELLA.

> « Hactenus de juncturis. Nunc de fastigio videamus, qui locus apud Graecos περὶ προσῳδιῶν appellatur. Hic in tria discernitur : una quaeque enim syllaba aut gravis est aut acuta aut circumflexa, et ut nulla vox sine vocali est, ita sine accentu nulla ».
>
> *Ibid.* (EYSSENHARDT, p. 65, 15. — SCHOELL, p. 86, XXVII).

G. — Priscien.

468-75, d'après U. Chevalier ; VIe s., d'après Vendryes ; début du VIe s., d'après Teuffel.

> « Accentus namque est certa lex et regula ad elevandam et deprimendam syllabam uniuscujusque particulae orationis... Accentus etiam tripertito dividitur, acuto, gravi, circumflexo. Acutus namque accentus ideo inventus est, quod acuat sive elevet syllabam ; gravis vero eo, quod deprimat aut deponat ; circumflexus ideo, quod deprimat et acuat ».
>
> *De accentibus* (KEIL, vol. III, p. 519, 25. — SCHOELL, p. 86, XXIX^b ; 78, XVIII).

(¹) *Diomède* : « et est accentus, ut quidam recte putaverunt, velut anima vocis » (SCHOELL, p. 77, X). — *Pompeius* : « accentus est quasi anima vocis » (SCHOELL, p. 77, XI). — *Cod. Bern.*, 16 (IXe s.) : « Accentus est anima verborum sive vox syllabae » (SCHOELL, p. 78, XIII). — *Rhaban Maur* : Accentus vero est, ut quidam recte putaverunt, vigor ac anima vocis » (MIGNE, *Patr. lat.*, t. CXI, col. 625). — Tous ces textes seront cités ci-dessous.

(²) Le « seminarium musices », ce semble, ne se rencontre que dans Capella.

2° EN FAVEUR DE L'ACUITÉ ET DE L'INTENSITÉ.

K. — Pompeius.

Fin du v[e] siècle.

1[er] TEXTE DE POMPEIUS.

« Et quid est ipse accentus? ita definitus est : *accentus est quasi anima vocis*, id est accentus est anima verborum et anima vocis uniuscujusque. Quemadmodum corpus nostrum non potest esse sine anima, sic nec ullum verbum nec ullus sermo sine accentu potest esse. Et quemadmodum anima nostra in toto corpore ipsa plus potest, sic etiam * illa syllaba *plus sonat* in toto verbo, quae accentum habet *. Ergo illa syllaba quae accentum habet plus sonat, quasi ipsa habet majorem potestatem ».

Commentum. De accentibus (KEIL, vol. V, 126, 27. — SCHOELL, 77, XI.

Du texte précédent Vendryes, p. 29, ne cite que ce que nous avons mis entre deux *, et cela suffit pour prouver l'intensité.

Pompeius parle encore, en deux endroits, de l'accent qui « plus sonat ». Il faut reproduire ici ces deux textes; en voici un, auquel Vendryes ajoute les observations qui ne sont pas entièrement exactes :

2[e] TEXTE DE POMPEIUS.

« Et quo modo invenimus ipsum accentum? Et hoc traditum est. Sunt plerique qui naturaliter non habent acutas aures ad capiendos hos accentus, et inducitur hac arte. Finge tibi quasi vocem clamantis ad longe aliquem positum. Ut puta finge tibi aliquem illo loco contra stare et clama ad ipsum; cum coeperis clamare, naturalis ratio exigit, ut unam syllabam plus dicas a reliquis illius verbi; et quam videris plus sonare a ceteris, ipsa habet accentum. Ut puta si dicas *orator*, quae *plus sonat? ra;* ipsa habet accentum. *Optimus*, quae *plus sonat?* illa quae prior est. Numquid sic sonat *ti* et *mus*, quemadmodum *op?* Ergo necesse est, ut illa syllaba habeat accentum, quae plus sonat a reliquis, quando clamorem fingimus ».

Op. cit. (KEIL, *Ibid.*, 127, 1. — SCHOELL, 101, LV[b]).

Vendryes ajoute ce commentaire, p. 30 : « Ce texte a été souvent cité pour établir la nature *intensive* de l'accent latin; l'enseignement qu'il contient est donné par Pompeius comme traditionnel et se retrouve effectivement presque dans les mêmes termes chez Servius (*Comment. in Donat.*; Keil, IV, 426, 16) (¹); mais Servius est également du v[e] s., et cet enseignement pourrait avoir été transmis par deux ou trois générations de grammairiens sans être pour cela très ancien; on n'en trouve aucune trace à une époque anté-

(¹) « Il est également dans le Codex Bernensis, IX[e] s. (KEIL-HAGEN, *Anecd. Helv.*, XLV) » (Note de Vendryes). Cf. ci-dessous, texte P.

— J —

3[e] TEXTE DE SERVIUS.

« Accentus in ea syllaba est, quae *plus sonat*. Quam rem deprehendimus, si fingamus nos aliquem longe positum clamare. Invenimus enim naturali ratione illam syllabam *plus sonare*, quae retinet accentum, atque usque eodem *nisum vocis* ascendere ».

Ibid. (KEIL, *l. c.*, 426, 16. — SCHOELL, 101, LV[a]. — Cf. Pompeius, ci-dessus, 2[e] texte).

M. — Cledonius.

V[e] siècle. — Cf. VENDRYES, p. 30, note 2 (qui renvoie à SEELMAN, p. 28).

« Acutus qui cursim profertur, ut *árma*, *excusso enim sono* dicendum est; circumflexus qui tractim, ut *Rôma;* gravis qui pressa voce habet accentum ».

Ars. De accentibus (KEIL, vol. V, p. 31, 30. — SCHOELL, 85, XXVI[c]).

Le mot « excusso » n'éveille-t-il pas l'idée d'agitation, de secousse, de violence, de force? — Il y a, ce semble, dans ce texte si court, les trois qualités de l'accent latin dans sa troisième période :

acutus = acuité,
cursim = brièveté,
excusso = force.

On pourra trouver dans SCHOELL, p. 90, d'autres textes encore de Cledonius, relatifs à la nature de l'accent. Inutile de les citer, ils ne font que se répéter.

N. — Diomède.

VI[e] siècle. — VENDRYES, p. 29.

1[er] TEXTE DE DIOMÈDE.

« Accentus est acutus vel gravis vel inflexa elatio orationis vocisve intentio vel inclinatio acuto aut inflexo sono regens verba. Nam ut nulla vox sine vocali est, ita sine accentu nulla est; et est accentus, ut quidam recte putaverunt, velut anima vocis ».

Art. Gramm. Lib. II, *De accentibus* (KEIL, vol. I, p. 430, 29. — SCHOELL, 77, X).

2[e] TEXTE DE DIOMÈDE.

Relatif à l'*acuité* seule :

« Accentus est dictus ab accinendo, quod sit quasi quidam cujusque syllabae cantus. Apud Graecos quoque ideo προσῳδία dicitur, quia προσᾴδεται ταῖς συλλαβαῖς. Accentus quidam *fastigia* vocaverunt, quod in capitibus litterarum ponerentur; alii *tenores* vel *sonos* appellant; nonnulli *cacumina* retinere maluerunt. Sunt vero tres, acutus, gravis et qui ex duobus constat circumflexus ».

Ibid. (KEIL, *l. c.*, 431, 1. — SCHOELL, 89, XLI[a]).

O. — S. Isidore.

570-636.

« Accentus autem dictus, quod juxta cantum sit... Acutus accentus dictus, quod acuat et erigat syllabam; gravis, quod deprimat et deponat : est enim contrarius acuto. Circumflexus, quia de acuto et gravi constat... Acutus autem et circumflexus similes sunt, nam uterque levat syllabam, gravis contrarius videtur ambobus, nam semper deprimit syllabas, cum illi levent, ut *Unde venit Titan et nox ubi sidera condit : unde* hic gravis est, *minus enim sonat*, quam acutus et circumflexus ».

Etymol. lib. I, *De grammatica*, 18, 2, 3 (SCHOELL, 86, XXIX[a]. — MIGNE, *Patr. lat.*, t. LXXXII, col. 93-94). — Cf. plus haut le texte d'Audax.

P. — Codex Bernensis, 16.

IX[e] siècle.

« Accentus est anima verborum sive vox syllabae, quae in sermone *plus sonat* de ceteris syllabis. Accentus autem a cantu vocatus est, quia in ipso cantu producitur modulatio vocis ».

(KEIL-HAGEN, *Anecdota Helvetica*, XLV. — SCHOELL, 78, XIII. — VENDRYES, p. 30, note 1).

Q. — Rhaban Maur.

Ajoutons encore ce texte de Rhaban Maur († en 856), évêque de Mayence, disciple d'Alcuin, à cause de l'expression nouvelle, *vigor*, qui fait sans doute allusion à la force de l'accent :

« Accentus vero est, ut quidam recte putaverunt, *vigor* ac anima vocis... Et accentus dictus est quasi adcantus, quod juxta cantum sit ».

Excerptio de Arte grammatica Prisciani. De mediis syllabis, (MIGNE, *Patr. lat.*, t. CXI, col. 625).

Au reste, Rhaban Maur répète tous ses prédécesseurs :

« Accidit unicuique syllabae tenor, spiritus, tempus, numerus litterarum. Tenor acutus, et gravis, et circumflexus, qui in unaquaque dictione certa certus esse debet... ».

Ibid. (MIGNE, *l. c.*, col. 619).

Il y a pourtant longtemps que le circonflexe est mort, et la quantité aussi! Mais, comme on fait encore des vers latins avec quantité, il faut bien en parler!

III. AUTEURS DES XIIe, XIIIe ET XIVe SIÈCLES.

EN FAVEUR DE L'ACUITÉ, DE L'INTENSITÉ ET DE LA LONGUEUR.

R. — Anonyme Cistercien.

Montpellier, 322. XIIe siècle. — Cf. THUROT : *Notices...* p. 25 et p. 39:

> « Omnis dictio, quotcumque sit sillabarum, uno regitur acc et unus accentus in ea dominatur. Illa ergo sillaba in lec *tenebitur* et *elevabitur* que habuerit dominantem accentum ; c omnes deprimentur et *sine mora* pronunciabuntur. Verbi gr cum dico *dominus*, hec sillaba *do* elevatur et accentatur; dico *paterfamilias*, sola ultima sillaba accentatur, cetere c muntur ; cum dico *tribulationes* vel *tribulationibus*, hec sill sola tenetur et accentatur, omnes autem alie deprimunt instanter proferuntur. Quicumque igitur convenienter vult le hoc observare debet, ut in omni dictione sillabam illam accentari debet, cum *aliqua morula* teneat, alias autem ci et rotunde pronunciet ».

Voir ci-dessus, ch. v, p. 151, le rapide commentaire de Thurot ces paroles.

Il n'y a guère que ce texte un peu net en faveur de *l'allongemen* l'accent. Nous signalerons pourtant encore deux ou trois *Traités* de (époque, qui permettent de constater ce que les auteurs pensaient de la na de l'accent, aux XIIe, XIIIe et XIVe siècles.

S. — Pierre Hélie.

Commentateur de Priscien, du XIIe siècle. Cf. THUROT, *Notices...*, page et suiv.

Les textes de Pierre Hélie cités par Thurot (*op. cit.*, p. 393) ne disent de la *longueur* de l'accent, mais seulement de sa *mélodie*. A ce titre, ils intéressants à citer.

1er TEXTE DE PIERRE HÉLIE.

> « Accentus est elevatio vocis acuta, que dicitur arsis, depressio gravis, que dicitur thesis, vel circumflexa inter utrum vocis modulatio. Tempus autem est mora pronunciationis accentui adjacens ».
>
> (Cf. *Grammatica Petri Heliae, veri Prisciani imitat* Strasbourg, 1499).

Ainsi, dit Thurot, « Pierre Hélie distingue très nettement entre l'acc tuation et la quantité », et il reste de la sorte fidèle à l'accentuation musi de l'antiquité.

» Il admet trois accents, *acutus*, *gravis*, *moderatus* (qui est intermédiaire entre les deux premiers), et il définit l'aigu et le grave comme Pierre Hélie. Quant à l'accent circonflexe, il déclare qu'il est tombé en désuétude : « cessit ab usu ».

Stephen Morelot résume cette nouvelle théorie, d'après la thèse de Thurot. Voici ce qu'il dit sur la *valeur* et la *place* des accents : « Outre l'accent grave, qui appartient à toutes les syllabes qui n'en ont point d'autre, Alexandre en distingue deux qu'il appelle *modéré* et *aigu*. Le premier (*moderatus*), qui est l'accent par excellence, se place partout où les anciens employaient soit l'accent aigu, soit le circonflexe. L'autre (*acutus*) est réservé pour les monosyllabes et la syllabe finale des oxytons. Ces mots sont d'abord ceux que Priscien et les autres grammairiens de l'antiquité recommandaient de marquer d'un accent final, par exception à la règle, afin de prévenir les équivoques qui auraient résulté de l'homonymie (1); puis les mots hébreux indéclinables, que le chant ecclésiastique affectait d'une modulation particulière (2)... ; enfin la dernière syllabe du mot qui clôt une phrase interrogative ».

De l'accent latin (*Revue de l'Enseignement chrétien*, t. 1, 1851, p. 232).

V. — « Grammaticale » de Montpellier, XIVe s.

Cf. ci-dessus, p. 757.

Stephen Morelot en a publié toute la seconde partie, qui traite de l'accent, dans la *Revue de l'Enseignement chrétien*, 1, pp. 242-247.

« La seconde partie, qui est consacrée à l'accent, dit-il p. 234, n'est qu'une reproduction, sous une autre forme, de la doctrine d'Alexandre, que l'écrivain anonyme appelle moderne ; mais, à la différence de l'auteur du *Doctrinale*, il se dispense d'y joindre l'exposé de la théorie antique... La théorie moderne avait fait son chemin, et les souvenirs classiques s'effaçaient de plus en plus ».

---

(1) Par exemple *aliás*, adverbe ; *ālias*, adjectif ; — *poné*, préposition ; *póne*, verbe ; etc. Cf. ci-dessus, p. 152, note 2, et Edon, *Ecriture*, p. 278.

(2) C'est Morelot qui parle.

TROISIÈME APPENDICE.

APPENDICE AU CHAP. XII, ART. IV.

TEXTES DES AUTEURS ANCIENS RELATIFS A L'ARSIS ET A LA THÉSIS.

A. — Sergius.

1er TEXTE DE SERGIUS.

Sergius, après avoir énuméré les divers accents :

« His ita se habentibus, sciendum est quod acutus et gravis et circumflexus soli sunt qui, ut superius diximus, naturalem unius cujusque sermonis in vocem nostrae elevationis servent tenorem. Nam ipsi arsin thesinque moderantur, quamquam sciendum est quod in usu non sit hodierno gravis accentus ».

In Donat., *De accentibus* (KEIL, vol. IV, p. 482, 14).

2e TEXTE DE SERGIUS.

« Scire debemus quod unicuique pedi accidit arsis et thesis, hoc est elevatio et positio: sed arsis in prima parte, thesis in secunda ponenda est ».

In Donat., *De pedibus* (KEIL, vol. IV, p. 480, 12).

3e TEXTE DE SERGIUS.

« Arsis et thesis est elevatio et positio; neque enim aliter pedes dirigere potuerunt, nisi alterna vice leventur et ponantur ».

In Donat., *Pedum explanatio* (KEIL, vol. IV, p. 523, 2).

B. — Priscien.

« Ad hanc autem rem arsis et thesis sunt necessariae. Nam in unaquaque parte orationis arsis et thesis sunt, non in ordine syllabarum, sed in pronuntiatione : velut in hac parte, *natura*, (ut) quando dico *natu*, elevatur vox et est arsis intus; quando vero sequitur *ra*, vox deponitur, et est thesis deforis. Quantum autem suspenditur vox per arsin, tantum deprimitur per thesin. Sed ipsa vox, quae per dictiones formatur, donec accentus perficiatur, in arsin deputatur; quae autem post accentum sequitur, in thesin ».

De accentibus (KEIL, vol. III, p. 521, 24).

Weil et Benloew, *Théorie générale*... p. 16, semblent entendre ce passage de la *mélodie* naturelle du mot; M. Gastoué, dans ses *Origines du Chant romain*, p. 176, l'entend du *rythme*, en faisant remarquer que les traités de Priscien « furent la base de l'enseignement pendant toute la fin de l'antiquité et le Moyen-Age ».

C. — Martianus Capella.

1[er] TEXTE DE MARTIANUS CAPELLA.

> « Dividitur sane numerus in oratione per syllabas, in modulatione per arsin et thesin... ».
>
> *De nuptiis*, lib. IX, *De musica* (EYSSENHARDT, p. 364, 2).

2[e] TEXTE DE MARTIANUS CAPELLA.

> « Pes vero est numeri prima progressio per legitimos et necessarios sonos juncta, cujus partes duae sunt, arsis et thesis. Arsis est elevatio, thesis depositio vocis ac remissio ».
>
> *Ibid.* (EYSSENHARDT, p. 365, 15).

3[e] TEXTE DE MARTIANUS CAPELLA.

> « Disemus autem appellatur pes, qui per arsin et thesin primus constare dicitur ut est *leo* ».
>
> *Ibid.* (EYSSENHARDT, p. 366, 28).

D. — Marius Victorinus.

1[er] TEXTE DE MARIUS VICTORINUS.

La définition de cet auteur est plus complète, ou plutôt il en donne deux. La première est conforme, ce semble, à la théorie grecque :

> « Arsis igitur ac thesis quas Graeci dicunt, id est sublatio et positio, significant pedis motum. Est enim arsis sublatio pedis sine sono, thesis positio pedis cum sono ».

Puis il ajoute :

> « Item arsis elatio temporis, soni, vocis; thesis depositio et quaedam contractio syllabarum ».
>
> *Art. gramm.*, lib. I, *De arsi et thesi* (KEIL, vol. VI, p. 40, 14).

2[e] TEXTE DE MARIUS VICTORINUS.

> « De rythmi conditione pauca dicam : cujus origo de arsi et thesi manare dinoscitur. Nam rythmus est pedum temporumque junctura velox divisa in arsin et thesin, vel tempus quo syllabas metimur ».
>
> *Art. gramm.*, lib. I, *De rythmo* (KEIL, vol. VI, p. 41, 24).

3^e^ TEXTE DE MARIUS VICTORINUS.

« Pes est certus modus syllabarum, quo cognoscimus totius metri speciem, compositus ex sublatione et positione ».

Art. gramm., lib. I, *De pedibus* (KEIL. vol. VI, p. 43, 9).

E. — Servius.

« Arsis dicitur elevatio, thesis positio. Quotiescumque contingit ut tres sint syllabae in pede vel quinque, quoniam non licet in divisione temporum syllabam scindi, sed aut principio adplicatur aut fini, idcirco debemus considerare, media syllaba cui parti conjungi debeat. Et hoc ex accentu colligimus. Nam si in prima syllaba fuerit accentus, arsis duas syllabas possidebit; si autem in media syllaba, thesi duas syllabas damus ».

Comm. in Donat., *De pedibus* (KEIL, vol. IV, p. 425, 7).

F. — Diomède.

1er TEXTE DE DIOMÈDE.

« Pes est sublatio ac positio duarum aut trium ampliusve syllabarum spatio comprehensa. Pes est poeticae dictionis duarum ampliusve syllabarum cum certa temporum observatione modus recipiens arsin et thesin, id est, qui incipit a sublatione, finitur positione. Pes ergo tunc dicitur, quando duae sunt syllabae, quoniam arsin et thesin in pedibus quaerimus, non ubi duo tempora sunt. Ergo una longa pedem non valebit efficere, quia ictibus duobus arsis et thesis, non gemello tempore perquirenda est ».

Art. gramm., lib. III, *De pedibus* (KEIL, vol. I, p. 474, 30).

2^e^ TEXTE DE DIOMÈDE.

« Iambi enim arsis unum tempus tam in se habet et ejus thesis duo quam trochaei versa vice arsis duo habet et thesis unum ».

(*Ibid.*, p. 480, 10).

G. — Terentianus Maurus.

1er TEXTE DE TERENTIANUS MAURUS :

« Ergo cum duas videbis esse junctas syllabas,
Effici pedem necesse est, sint breves ambae licet :
una longa non valebit edere ex sese pedem,
ictibus quia fit duobus, non gemello tempore.
Brevis utrimque sit licebit, bis ferire convenit;
parte nam attollit sonorem parte reliqua deprimit :
ἄρσιν hanc Graeci vocarunt, alteram contra θέσιν ».

2° TEXTE DE TERENTIANUS MAURUS :

« Quale si velis *amoenus* aut *amicus* dicere,
arsis hinc sumat necesse est tria priora tempora :
et thesi relinquat unum : vel licet vertas retro,
arsis uno sublevetur, deprimant thesin tria ».

De metris, vers. 1340-1346 et 1420-1423 (KEIL, vol. VI, p. 365 et 368. Cf. tout ce long passage de Terentianus, KEIL, p. 365 et seq.).

H. — Cledonius.

« Accidunt unicuique pedi arsis et thesis : omnis pes in passu est ; arsis elatio, thesis positio ».

Art. gramm., *De pedibus* (KEIL, vol. V, p. 30, 9).

I. — Pompeius.

« Arsis et thesis dicitur elevatio et positio. Ut si dicam *ego*, *e* arsis est, *go* thesis est. Cui rei proficiat arsis et thesis paulo post dicemus. Interim arsis et thesis dicitur elevatio et positio. Ut puta *Roma; Roma* prima syllaba arsin habet, secunda syllaba thesin. Quid si quattuor syllabarum fuerit? Duae erunt in arsi et duae in thesi. Quid si octo? Quattuor habet arsis et quattuor thesis. Quid si tres sunt, id est quid si impar numerus? Si impar numerus fuerit, quotiens media syllaba accentum habet, arsis habebit unum tempus et thesis duo; quotiens prior syllaba habuerit accentum, arsis habebit duo tempora et thesis unum. Ut puta, *Camíllus* quando dicimus, ecce media accentum habet : dicimus in arsi unum et in thesi duo. *Rómulus* quando dicimus, prima syllaba habet accentum : dicimus duo in arsi, unum in thesi ».

Commentum., *De pedibus* (KEIL, vol. V, p. 120, 29).

J. — Atilius Fortunatianus.

Après énumération des pieds simples et des pieds composés :

« Hi sunt (pedes) qui in usum... omnium carminum veniunt, qui gressibus alternatis quasi incedunt per versus et moventur. Hic est motus et ingressio, quam graeci basin appellant : de sublatione constat et positione, quae et thesis dicitur, ut est « *arma vi* » ; *ar* sublatio est temporum duum, *ma vi* positio temporum duum ».

Art. De pedibus (KEIL, vol. VI, p. 281, 3).

K. — Bacchius Senex.

Ἄρσιν ποίαν λέγομεν εἶναι;
Ὅταν μετέωρος ᾖ ὁ πούς, ἡνίκα ἂν μέλλωμεν ἐμβαίνειν.
Θέσιν δὲ ποίαν; Ὅταν κείμενος.

« Quam dicimus esse arsin?
Cum pes est sublatus, ubi incedere voluerimus.
Quam vero thesin? Cum est positus ».

Introd. art. mus. (MEIBOMIUS, vol. I, Bacchius Senex, p. 24).

L. — Saint Augustin.

« Opus est haec duo nomina mandare memoriae, levationem et positionem. In plaudendo enim quia levatur et ponitur manus, partem pedis sibi levatio vindicat, partem positio... Video primum, pyrrichium tantum habere in levatione quantum in positione; spondaeus quoque et dactylus etc... Video secundum, iambum simpli et dupli habere rationem, quam rationem cerno et in chorio, etc... »

De musica, lib. II, c. X (MIGNE, *Patr. lat.*, t. XXXII, col. 1110).

M. — Julianus Toletanus.

« Quid est arsis? Elevatio, id est inchoatio partis. Quid est thesis? Positio, id est finis partis. Quo modo? Puta si dicam *prudens*, illud *pru* elevatio est, illud *dens* positio. In trisyllabis et tetrasyllabis pedibus, quot syllabas sibi vindicat arsis et quot thesis? In trisyllabis, si in prima habuerit accentum, ut puta *Dóminus*, duas syllabas vindicat arsis et unam thesis. Nam si paenultimo loco habuerit accentum, ut puta *beátus*, arsis vindicat unam syllabam et thesis duas ».

Excerpta. De pedibus (KEIL, vol. V, p. 321, 12).

N. — S. Isidore.

« Arsis et thesis, id est elevatio, et positio vocis ».

Etymol., lib. I, *De grammatica*, 17, 21 (MIGNE, *Patr. lat.*, t. LXXXII, col. 92).

O. — Commentum Einsidlense.

« Arsis elevatio s. vocis, eo quod ibi vox elevetur. Thesis humiliatio i. depositio vel demissio, quia ibi vox deponatur ».

In Donati artem majorem. De pedibus (KEIL-HAGEN, *Anecdota helvetica*, p. 228, 23).

P. — S. Aldhelm.

« [Pedum] tempora in arsi et thesi accentibus discernuntur. ...Arsis interpretatur elevatio, thesis positio; sed arsis in prima parte nominis seu verbi ponenda est, thesis in secunda. Nam hae particulae propter discretionem temporum pedestrium inventae traduntur, verbi gratia, *pólus*, *po* arsis est, *lus* thesis ».

Lib. de septenario (MIGNE, *Patr. lat.*, t. LXXXIX, col. 200 et 201).

Q. — Pierre Hélie.

« Accentus... est elevatio vocis acuta, que dicitur arsis, vel depressio gravis, que dicitur thesis, vel circumflexa inter utrumque vocis modulatio. Tempus autem est mora pronunciationis ipsi accentui adjacens ».

Cité par THUROT (*Notices*..., p. 393), qui renvoie au texte de Priscien, que nous avons cité plus haut.

On lira avec profit la discussion de plusieurs de ces textes dans les ouvrages de Bennett, de Chaignet, de Kawczynski, cités aux articles 4, 5 et 6 du chap. XII. Cf. aussi WEIL ET BENLOEW, *Théorie générale*..., et les *Origines du chant romain* de M. GASTOUÉ, p. 176 et suiv.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES PIÈCES CITÉES.

Les caractères romains indiquent les pièces tirées de la liturgie romaine.
Les caractères italiques sont réservés aux pièces ambrosiennes.
Les chiffres renvoient aux pages du volume.
Les chiffres suivis d'un astérisque indiquent que la pièce est citée en entier.

Introïts

Graduels.

Alleluias.

Traits.

Séquences.

Offertoires.

Communions.

Ordinaire de la Messe.

Antiennes.

— V —

— X —

TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES.

Chapitre II.

Les Syllabes.

Etude de la syllabe isolée, temps premier rythmique.

Timbres antiphoniques.

CHAPITRE VII.

L'incise.
Enchaînement des mots.

Répons.

Hymnes.

Motets.

Psalmodie.

Récitatifs.

Varia.

CHAPITRE IX.

L'incise.

Les incises ornées.

Extension mélodique des mots.

TABLE ANALYTIQUE DES DEUX VOLUMES.

Les chiffres renvoient aux paragraphes :
les chiffres *ordinaires* (149), à la 1re partie;
les chiffres *italiques* (*367*), à la 2e partie;
les chiffres *en caractères gras* (**15**), à la 3e partie.

— A —

CHAPITRE XII.

Confirmation et développement de quelques principes.

APPENDICE.

Textes des auteurs anciens.

Imprimé par la Société Saint Jean l'Évangéliste, DESCLÉE & CIE. — Tournai (Belg.)-

— D —

Imprimé par la Société S. Jean l'Évangéliste, DESCLÉE & Cie,
Tournai (Belgique). — 2395.

Imprimé [illegible]



N° 698 — II.

Premier exemple : incises du 1er mode, tableau H; rythme imposé dans les incises même syllabiques, aux dépens du rythme normal des mots, par la synérèse de 2 notes en clivis (*si-la*), et par le point ajouté au punctum *sol* de la corde récitative (virga strata chez Hartker) **514-519** (voir *Virga strata*).

Deuxième exemple : intonations et cadences suspensives du IIIe mode, tableau I; rythme uniforme déterminé par les trois dernières notes des incises; synérèse de podatus confirmant le rythme adopté **520-521**.

Troisième exemple : cadences VIIe et VIIIe modes, tableau J; nouveaux rythmes *stables* de forme, *mobiles* d'intensité **522-531**; — cadences définitives, 3 formes : *pentésyllabique*, *tétrasyllabique*, *trisyllabique* **523-524**; — première forme, *pentésyllabique :* série A, cadence-type *Jónae prophétae*, concordance parfaite entre paroles et mélodie; remarquer la virga / avec épisème romanien indiquant la place d'un ictus rythmique **526**; séries B et C : la mélodie impose son rythme, permanence de la virga / **527-528** (cadence *Fília Sion*, divergence entre la notation neumatique de Hartker et la version vaticane **528 note 1**); — deuxième forme, *tétrasyllabique :* maintien du rythme de la cadence-type *Jónae prophétae* au moyen d'une synérèse de deux notes en podatus **529**; — troisième forme, *trisyllabique :* même rythme, synérèse de trois notes en torculus **530**.

Quatrième exemple : intonations d'antiennes du VIIe mode, type *Cantáte Dómino*, tableau K; cadence dactylique **537**; — marche rétrograde normale du rythme binaire **535**; — séries A-G : stabilité de la mélodie et du rythme, allure dactylique de la cadence-type maintenue au moyen d'une synérèse de 2 notes en podatus dans les cadences spondaïques, séries A, C, E, G **532-537**; — série H : *Lapides torrentes*, version authentique des meilleurs manuscrits altérée dans l'édition vaticane par la chute d'une liquescente **538-544**; — série I : adaptations variées, exceptions au rythme normal du tableau **545**; — double erreur à éviter dans l'application des règles **546-547**.

Cinquième exemple : incise d'antiennes du VIIIe mode, tableau L; la mélodie type impose un rythme uniforme à toutes les incises **549-554**; — série A : justification du rythme de l'incise *Quia ego bonus sum* **551-552** (voir *Mot dactylique*); — confirmation de ce rythme par les séries B, C, D : synérèse de deux notes en clivis, et par les séries E, F : fusion de deux notes en un seul son double **553-554**.

Sixième exemple : intonation mi-fa-sol du Credo I, tableau M; stabilité d'un accent tonique sur le *sol* de l'intonation *mi-fa-sol* maintenue par l'addition de notes prosthétiques, séries A, B, et par la synérèse en podatus des notes *mi-fa*, série D, **555-556**.

— H —

— I —

.ATE DUE

— J —

— K —

— L —

— O —

— Q —

— R —

— S —

TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES.

CHAPITRE II.

Les Syllabes.

Etude de la syllabe isolée, temps premier rythmique.

CHAPITRE III.

Le mot latin isolé.

Aperçu sur l'histoire de l'accentuation latine.

CHAPITRE IV.

Le mot latin isolé.

Accent tonique et accents secondaires. Leur place.

CHAPITRE V.

Le mot latin isolé.

Nature de l'accent tonique. Ses qualités matérielles.

CHAPITRE VI.

Le mot latin isolé. Son unité. L'accent âme du mot.

CHAPITRE VII.

L'incise.

Enchaînement des mots.

CHAPITRE VIII.

L'incise.

Les incises syllabiques.

CHAPITRE IX.

L'incise.

Les incises ornées.

Extension mélodique des mots.

CHAPITRE X.

L'incise.

Les incises mi-ornées et mi-syllabiques.

Mélange de groupes et de passages purement syllabiques.

CHAPITRE XI.

La période.

Membres et phrases.

CHAPITRE XII.

Confirmation et développement de quelques principes.

CHAPITRE XIII.

La Chironomie grégorienne.

Les chironomies fondamentales.

CHAPITRE XIV.

La Chironomie grégorienne.

Application des principes.

APPENDICE.

Textes des auteurs anciens.

Imprimé par la Société Saint Jean l'Évangéliste, Desclée & Cie. — Tournai (Belg.)-

ERRATA.

Page 99, note 1, *lire :* D'après V. Henry.

» 148, n° 191. *Le texte, cité par mégarde comme de Pompeius et de Servius, est en réalité de Servius seul (cf. Appendice p. 771, Servius, 2e texte), et doit être remplacé par celui-ci, de Pompeius :* « Graeci prosodias dicunt accentus hac ratione : pros dicunt ad, cantum dicunt oden. Verbum de verbo Latini expresserunt, ut dicerent prosodias accentus. Sed Latini habent et alia nomina : et tonum et tenorem dicunt; nihil interest, sive accentum dicamus, sive tonum sive tenorem; eadem ratio est, nomina sunt tantum modo dissimila » *(cf. Appendice, p. 771, Pompeius, 4e texte).*

» 150, n° 202, 5e ligne, *supprimer :* n° XVIII.

» 158, note 2, *au lieu de :* M. S. Reinach, *lire :* M. Th. Reinach.

» 168, fig. 21 et 22, *lire :* Ancilla dixit Petro.

» 194, avant-dernière ligne, *avancer l'astérisque sur la syllabe* Dó *de* Dóminus.

» 202, *Comm.* Tollite, *supprimer l'astérisque sur l'accent de* Sancta.

» 239, n° 299, 2e ligne, *lire :* n'admettent ni ne se prêtent, etc.

» 251, n° 333, b), *au lieu de :* ■, *lire :* ■

» 253, n° 337, b), *ajouter un point sur le second punctum.*

» 268, titre, *lire :* Mots spondaïques dactylisés.

» 270, n° 366, 1re ligne, *lire :* La place des touchements rythmiques, des arsis et des thésis, etc.

» 286, 287 et 289, fig. 142, 145 et 147, *lire :* Ancilla dixit Petro.

» 359, 21), *lire :* Propter fidem.

» 365, note 1, *lire :* La cadence *48*, etc.

» 404, fig. 292, *lire :* confundébar.

» 416, fig. 306, aeterni, *ajouter un* ♭

» 467, titre, *ajouter :* L'Incise (suite).

» 469, fig. 379, *lire :* Ancilla dixit.

» 470, fig. 380, dernière ligne, *lire :* humiliáta.

» 471, fig. 382, dernière ligne, *lire :* Cum accepísset.

» 488, 1re ligne, *au lieu de :* d'une cadence du 1er mode, *lire :* d'une cadence du VIIIe mode.

» 552, fig. 503, *au lieu de : Ant.* Iste sanctus, *lire : Ant.* Nolíte sollíciti esse.

» 690, n° 1156, 2e ligne, *lire :* de trouver un principe unifiant, etc.

» 702, milieu de la page, *au lieu de :* Article 3, *lire :* § 3 *(cf. Table des matières, p. 851).*

» 795, art. accent, 5e ligne, *au lieu de :* accent aigu /, *lire :* accent aigu /.

» 796, ligne 40, *au lieu de :* 404, *lire :* **404.**

Imprimé par la Société S. Jean l'Évangéliste, DESCLÉE & CIE,
Tournai (Belgique). — 2395.

Imprimé en Belgique



N° 698 — II.

